



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Título del trabajo:

Restauración de las pinturas murales góticas del
Castillo Calatravo de Alcañiz

English title:

Renovation of the gothic wall paintings in Alcañiz's
calatravo castle.

Autor/es

Ana Domenech Guimerá

Director/es

Ascensión Hernández Martínez

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

2018-2019

Índice.

Resumen:.....	4
Summary.	4
Justificación del tema, objetivos y metodología.	4
Estado de la cuestión.	5
1. Historia del Castillo de Alcañiz.	9
2. Las pinturas murales góticas en el Castillo de Alcañiz.	11
2.1 Fachada del atrio y paramento exterior de la planta noble.	12
2.1.2 Atrio de la Iglesia de Santa María Magdalena.	15
2.1.3 Paramento oeste del atrio.	16
2.1.4 Paramento norte del atrio.	20
2.1.5 Fachada de la primitiva Iglesia.	23
2.2. Las pinturas del Claustro.	26
2.3. Planta noble de la Torre del Homenaje.	28
2.3.1 Lienzo I Muro sur.	28
2.3.1.2 Lienzo II, muro sur.	31
2.3.2 Lienzo III, Arco I, Cara sur.	32
2.3.3 Lienzo IV, Arco I, Cara norte.	34
2.3.4 Lienzo V, Arco II, Cara Sur.	36
2.3.4.1 Lienzo VI, Arco II, Cara Norte.	37
2.3.5 Lienzo VII. Intradós del Arco II.	37
2.3.6 Lienzo VIII, Muro oeste.	38
3. La restauración de las pinturas entre 2002 y 2003.	39
Antecedentes.	39
Técnicas de ejecución.	41
Resultados del estudio mediante técnicas analíticas.	41
Estado de conservación y agentes de deterioro.	42
Tratamiento.	43
Conclusión.	45
Bibliografía:.....	46
Anexos.	49
1. Plano del castillo.	49

2.	El Castillo Calatravo de Alcañiz en la Edad Media.	49
3.	La comanda mayor de Alcañiz.....	52
4.	Partes del castillo medieval.....	53
5.	Las siete doncellas.....	54
6.	Escena caballeresca.	55
7.	Encuentro bélico entre tropas musulmanas y cristianas.	56
8.	“Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”	59
9.	Calvario.	61
10.	Crucifixión.	62
11.	Santa Cena.....	63
12.	Primer registro Lienzo I Muro sur.	63
13.	“El salvaje y la doncella”	65
14.	Primer registro, Lienzo III, Arco I, cara sur.	66
15.	Mensario.	66
16.	Composición cortesano-caballeresca del Lienzo VIII, Muro oeste.	68
17.	Primer registro Lienzo V, Arco II, cara sur.....	69
18.	Archivo Mas.....	70

Resumen:

Este TFG tiene como objetivo el estudio de las pinturas murales que conserva el Castillo de Alcañiz, centrándonos en el análisis de su valor histórico-artístico, así como de las distintas intervenciones que se han llevado a cabo para su conservación, dando especial atención a su intervención más reciente en 2002-2003. El carácter civil-militar como temática de los importantes registros del atrio y Torre del Homenaje que se conservan, las sitúan como uno de los pocos y más amplios conjuntos conservados en toda la península, teniendo gran importancia a nivel regional y nacional. En cuanto a su última intervención nos centramos en los agentes de deterioro, criterios y métodos para su restauración y conservación.

Palabras clave: Pintura mural gótica, Castillo Calatravo, Alcañiz.

Summary.

This paper studies the wall paints that Alcañiz's Castle holds, focusing on the historical-artistic value, as well as the renovations that took part in their conservation; specially between 2002-2003. The civil-militar theme on the most important complex in "atrio" and "Torre del Homenaje" makes them one of the few still conserved in the peninsula, having invaluable national and regional importance. In regards to the last intervention, the paper focuses on the agents of damage, criteries and methods for their renovation and conservation.

Key words: Gothic wall paintings, Calatravo's Castle, Alcañiz.

Justificación del tema, objetivos y metodología.

Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz son uno de los complejos pictóricos, sobre todo por las escenas de temática civil, más extensos y mejor conservados de pintura gótica del siglo XIII-XIV en la península ibérica, pese a ello ha pasado desapercibido para gran parte de la población de la zona. Por ello, este trabajo busca resaltar el interés de dichas pinturas y llamar la atención sobre ellas, ya que gracias a labores de conservación se presentan hoy en día en las condiciones necesarias para garantizar su

permanencia y su divulgación. Actualmente se están realizando nuevos estudios sobre las mismas que se publicarán en brevedad.

Los OBJETIVOS de este Trabajo de Fin de Grado han sido:

- Reunir y sintetizar la información histórica sobre el castillo, en la fase en la que fueron realizadas las pinturas y sobre la orden encargante.
- Aunar la información, en especial las publicaciones más recientes, existente sobre las pinturas.
- Analizar de acuerdo a la metodología de nuestra disciplina el valor histórico-artístico de los diversos conjuntos pictóricos.
- Localizar la documentación relativa a las intervenciones de conservación y restauración, especialmente la última intervención.

Para ello hemos seguido la siguiente METODOLOGÍA DE TRABAJO:

- Recopilación de fuentes bibliográficas en diferentes bibliotecas y archivos, como la Biblioteca María Moliner y el Archivo Municipal de Alcañiz (A.M.A.L.), además de, la localización de artículos de divulgación en revistas y publicaciones en la red. Consulta de las monografías sobre la iglesia, sobre las pinturas y también proyectos municipales.
- Trabajo de campo: revisión in situ del recorrido de visita de las pinturas.
- Redacción del trabajo, presentación y defensa del mismo.
- Agradecimiento a Teresa Thomson Llisterri por su colaboración desde el archivo y a Paco Climent por cedernos las fotografías del complejo.

Estado de la cuestión.

Para abordar el siguiente estudio sobre las pinturas murales del gótico lineal del Castillo de Alcañiz debemos consultar una amplia bibliografía. Empezamos por Ricardo del Arco Garay, que en 1924 hace una breve mención de las pinturas murales de Alcañiz,

situándolas de forma general en el castillo, datándolas en la primera mitad del XV y atribuyendo su encargo a la orden de San Juan de Jerusalén¹.

Más importante resulta que, en 1930, el historiador norteamericano Chandler Rathfon Post atribuyó las pinturas a la escuela franco-gótica, situándolas en los primeros años del siglo XIV, siguiendo lo postulado por Ricardo del Arco. Post atribuyó su encargo a la orden de San Juan de Jerusalén y realizó un análisis algo más elaborado, aunque todavía muy general, destacando la importancia en España de este conjunto secular dado que no abundaban los ejemplos respecto a la temática religiosa más popular en el territorio².

A partir de aquí la bibliografía sobre este conjunto pictórico se ha ido enriqueciendo mucho desde la segunda mitad del XX. Destacamos por una parte las aportaciones de Jaime Carruana en dos artículos de 1952 y 1955, donde no realiza una exhaustiva explicación pero destaca las pinturas que decoran la planta noble de la Torre del Homenaje, donde aprecia la representación de gremios, de la rueda de la fortuna y la representación de Jaime I el conquistador, a quien relaciona sin duda con las representaciones de las huestes. Las sitúa cronológicamente tras la muerte del monarca en un lapso de tiempo entre 1276 hasta 1284, y atribuye su encargo a Frey Rodrigo Pérez Ponce comendador de la orden en aquel momento³. En su segundo artículo profundiza más en el análisis histórico-artístico de las pinturas reafirmandose en una datación más acertada y haciendo referencia a la orden calatrava⁴.

Por otra parte, son relevantes las aportaciones de Carlos Cid Priego, quien en 1958, destaca por realizar un estudio minucioso de todas las representaciones que conservan los diferentes enclaves del castillo; su estudio es muy completo y supone un punto

¹ ARCO, R. DEL., “La pintura mural en Aragón”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 1924, pp.221-237, espec. p. 235.

² POST, CH. R., *A History of Spanish painting*, II, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930, pp.70-74.

³ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., “La orden de Calatrava en Alcañiz”, *Teruel*, 8, 1952 pp.1-174, espec. pp. 95-98.

⁴ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., “El castillo de Alcañiz”, *Teruel*, 13, 1955 pp.5-116.

importante de referencia con respecto a lo anterior, siendo más extenso⁵. Considera que conviene analizarlo a fondo por ser uno de los conjuntos pictóricos más importantes de Aragón, que además, ofrecen el interés de ser temática histórica y civil, lo cual es muy raro en España. Para su estudio utiliza el método arqueológico, la crítica artística y por último da una interpretación histórica.

Años más tarde, en 1993, Francesca Español Beltrán, profesora de la Universidad de Barcelona, retoma el tema para aclarar aspectos oscuros desatendidos hasta el momento y precisar la cronología, prestando atención a zonas como las del claustro peor conservadas y menos estudiadas; pero en cuanto a lo establecido para la torre del Homenaje se posiciona en desacuerdo con lo dicho con anterioridad, ya que no se trataría de una sala capitular sino de una cámara privada del palacio del comendador, estando las pinturas pensadas para ese ámbito. Esta historiadora da una identificación diversa de los episodios bélicos representados atribuyéndolos a episodios de Jaime II y Alfonso el Benigno, durante el periodo bajomedieval, cuando la orden calatrava tuvo transcendencia, y apunta a que se llevaron a cabo durante el gobierno de Juan Fernández de Heredia entre 1340 y 1348⁶.

Dos años después, en 1995, se publica una monografía sobre el castillo de Alcañiz coordinada por José Antonio Benavente tras las excavaciones arqueológicas de 1986, donde Jordi Rovira y Angels Casanovas realizan un análisis de las pinturas⁷. Llegan a la conclusión de que se debe descartar que el complejo pictórico sea realizado por un único artista, o taller, por tanto elaborándose a lo largo de encargos puntuales.

En 2004, la historiadora del arte M. Carmen Lacarra, catedrática de la Universidad de Zaragoza, realizó un pormenorizado estudio de las pinturas, matizando y aportando

⁵ CID PRIEGO, C., “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz”, *Teruel*, 20, 1958 pp.5-103.

⁶ ESPAÑOL, F., “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turoleses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1993, pp. 30-32.

⁷ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El castillo de Alcañiz, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turoleses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1995, pp. 369-426.

rectificaciones con respecto a lo establecido por la historiografía sobre este asunto, además aportó una excelente síntesis de las fases y procesos de restauración llevados para la conservación de las mismas en las intervenciones que se habían realizado en el conjunto entre 2002 y 2003. Este fue durante años el ejemplar de referencia para el conocimiento de este conjunto pictórico, por la revisión exhaustiva y crítica de los estudios anteriores realizada por la profesora Lacarra, aportando una visión y lectura renovada de todo el conjunto⁸.

Por último, entre las publicaciones más recientes destacaremos la obra de Jordi Rovira i Port y Àngels Casanovas i Romeu de 2014, aunque con anterioridad en 2009 y 2012 Montserrat Pagès i Paretas hacen referencia también a las pinturas de Alcañiz. Nos centramos en la obra de Rovira i Port y Casanovas i Romeu porque actualiza los estudios del complejo pictórico, proponiendo una cronología específica y ajustada para cada registro y ampliando mucho la información sobre heráldica y armamentística, precisando teorías y siendo conscientes de los aspectos todavía desconocidos de dichos conjuntos⁹. Aportan un análisis muy detallado de la escena bélica situada en el atrio con informaciones interesantes sobre indumentaria bélica medieval.

Es interesante hacer referencia a la futura publicación de una nueva monografía en la que se reúnen una serie de estudios que avanzarán y esclarecerán nuevas interpretaciones que atañen a este rico conjunto de pinturas murales; en esta obra participan grandes historiadores como Jordi Rovira y Àngels Casanovas, Carmen Morte de la Universidad de Zaragoza.

⁸ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz. Restauración 2004*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2004.

⁹ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas murales medievales del Castillo Calatravo de Alcañiz*, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014.

1. Historia del Castillo de Alcañiz.

El Castillo de Alcañiz se encuentra en el punto álgido del cerro Pui-Pinos siendo el centro a partir del cual se fue extendiendo escalonadamente la ciudad actual. La amplia gama de estilos arquitectónicos y artísticos que alberga esta construcción es consecuencia de las diversas edificaciones y ocupaciones acontecidas a lo largo de su longeva historia, siendo uno de los pocos monumentos de la región aragonesa que conserva tal diversidad arquitectónica y por supuesto artística.

Del conjunto original quedan restos románicos en la capilla, portadas de la iglesia y el claustro, por otro lado queda obra protogótica correspondiente a las arcadas apuntadas del claustro, y gótica en la torre del Homenaje; es de hecho este periodo medieval del conjunto el que desarrollaremos más adelante, siendo el continente de las manifestaciones pictóricas que suscitan el interés central de nuestro trabajo. Continuando con la variedad de manifestaciones que presenta el Castillo de Alcañiz debemos destacar también la intervención renacentista realizada en el Sepulcro de Juan de Lanuza y por supuesto la intervención barroca que se corresponde con el palacio de la fachada principal (fachada de ingreso al conjunto) que en la actualidad posee la función de Parador Nacional¹⁰.

El castillo a lo largo de su historia ha sufrido momentos críticos como la destrucción durante la guerra de la Independencia y los destrozos durante la guerra civil, que afortunadamente no han imposibilitado su conservación y progresiva restauración a lo largo del siglo XX, y también siglo XXI. Podríamos señalar el periodo de mayor apogeo del castillo como el comprendido durante el siglo XIII y XIV¹¹, un periodo conflictivo entre la Orden Calatrava que reside en él y los habitantes de Alcañiz. A partir del siglo XV se marca un progresivo deterioro del conjunto, alcanzando su máxima degradación a finales del siglo XIX, las obras y reparaciones realizadas en el siglo XVI y la

¹⁰ Anexo. Plano del Castillo.

¹¹ Anexo 2, El Castillo Calatravo de Alcañiz en la Edad Media.

construcción en 1728 del palacio barroco sobre las estructuras medievales del ala sur hacen posible su pervivencia¹².

A principios del siglo XX se consideraban irrecuperables sus ruinas, pero gracias a la declaración en 1925 del conjunto como Monumento Nacional, y a la restauración acometida por la Dirección General de Bellas Artes durante el franquismo, desde los años 50 a 70¹³, así como la funcionalidad otorgada al Palacio barroco del ala sur como Parador de Turismo en 1968, el conjunto se salvó y ha sido estudiado y excavado con posterioridad.

Desde 1952 hasta 1970 se aprobaron diversos proyectos de restauración del Castillo de Alcañiz, que fueron acometidos por el arquitecto Fernando Chueca Goitia, siendo muy importantes las intervenciones realizadas en el claustro, atrio y Torre del Homenaje; gracias a ellas fue posible la conservación de los conjuntos pictóricos que allí se encuentran. Se comenzó por la construcción de una vivienda completa para un guarda que vigilase el monumento y que no fuera saqueado en busca de materiales, se rehicieron las cubiertas, que estaban desechas, y se rehabilitaron los espacios medievales. La intervención de Chueca Goitia en la Torre del Homenaje facilitó el acceso a la planta noble y supuso la eliminación de añadidos arquitectónicos sobrantes que se habían adherido. Estas intervenciones son fundamentales para sacar al conjunto del estado de ruina en el que se encontraba hasta entonces.

¹² BENAVENTE SERRANO, J. A., *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Al-Qannis, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Alcañiz, 1993, pp.7.

¹³ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ. A., “Las restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)” en Casar Pinazo, J.I. (coord.) *Bajo el signo de la victoria: La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, 2008, pp. 151-198.

2. Las pinturas murales góticas en el Castillo de Alcañiz.

En el lado norte del Castillo-monasterio de Alcañiz, encontramos la capilla, claustro y torre del homenaje que albergan pinturas murales de notable valor histórico-artístico pertenecientes a la tendencia denominada gótico lineal o francogótico, tradicionalmente datadas en el siglo XIV, pero seremos más precisos en su datación en el análisis pormenorizado que haremos posteriormente, poniendo ya de manifiesto que la ausencia de documentación y el mal estado de conservación que presentaban, han suscitado discrepancias a la hora de fijar una cronología concreta.

La mayoría de las construcciones góticas estuvieron decoradas con pinturas realizadas por diversos artífices, pero generalmente con una gran unidad estilística y poca diferencia cronológica. La profesora Lacarra hace referencia a unas palabras de Carlos Cid Priego, quien fue de los primeros historiadores en analizarlas: “Casi destruidas en 1936 las pinturas de Sigüenza, las de Alcañiz son las más importantes de tipo mural que restan en Aragón, y uno de los conjuntos góticos fundamentales de toda España, incomparables por su temática profana en nuestro país, tan escaso en decoraciones de esta tendencia.”¹⁴

Principalmente tres zonas albergan los conjuntos pictóricos más importantes: el atrio de la iglesia, el primer piso o planta noble de la Torre del Homenaje y el claustro que se encuentra adosado al lado meridional del templo. Encontramos también algunos restos pictóricos en el exterior de la Torre.

El complejo pictórico mural del Castillo de Alcañiz es probable que se fuese configurando a través de la mano de distintos artistas y talleres, respondiendo a encargos de diferentes personalidades entre 1280-1290 y al menos 1375¹⁵.

¹⁴LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., p.18.

¹⁵ Anexo 4, partes del Castillo Medieval.

2.1 Fachada del atrio y paramento exterior de la planta noble.

Suponemos que la fachada del atrio fue completamente decorada, los restos pictóricos escasamente conservados dan muestra de ello.



Foto 1. Paramento exterior, Paco Climent.

El registro más inferior conservado se extiende sobre el eje de las dovelas que conforman el gran arco apuntado que primigeniamente serviría de acceso. Su temática consta de cartelas con decoración vegetal que incluyen emblemas con la cruz de Calatrava y otros con una torre. Sin embargo el complejo decorativo principal es una secuencia de combinaciones pictóricas cortesano-caballerescas impactante que ocupaba en sus orígenes el resto de la fachada.

A la izquierda, punto de vista del espectador, de la clave del arco hallamos una composición palaciega-cortesana donde se representa a siete doncellas a partir de dos subcomposiciones¹⁶.

¹⁶ Anexo 5, Las siete doncellas.

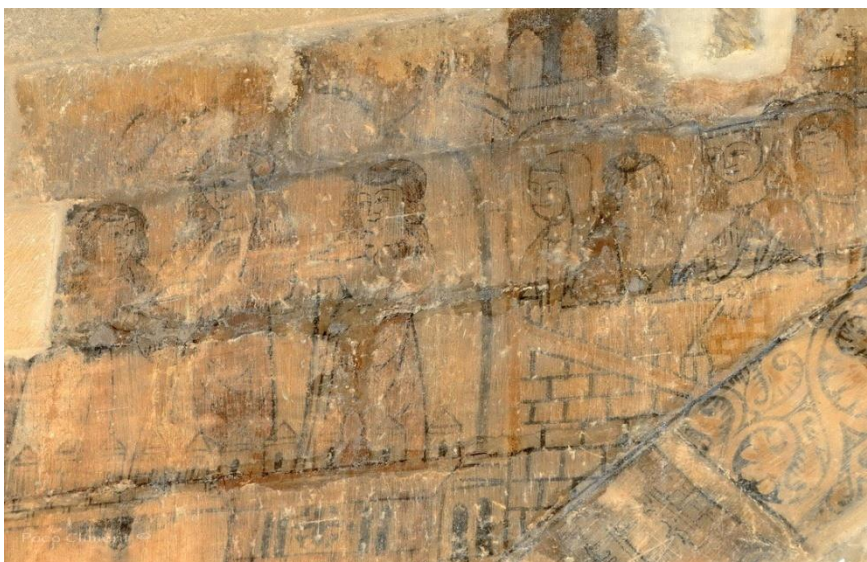


Foto 2. Paramento exterior doncellas, Paco Climent.



Foto 3. Paramento exterior doncellas, Paco Climent.

A la derecha del castillo (mencionado en el anexo 5), izquierda, punto de vista del espectador, se conserva otra escena caballerescas¹⁷ desarrollada sobre un friso de doble zigzag triangular entrelazado.

¹⁷ Anexo 6, Escena caballerescas.

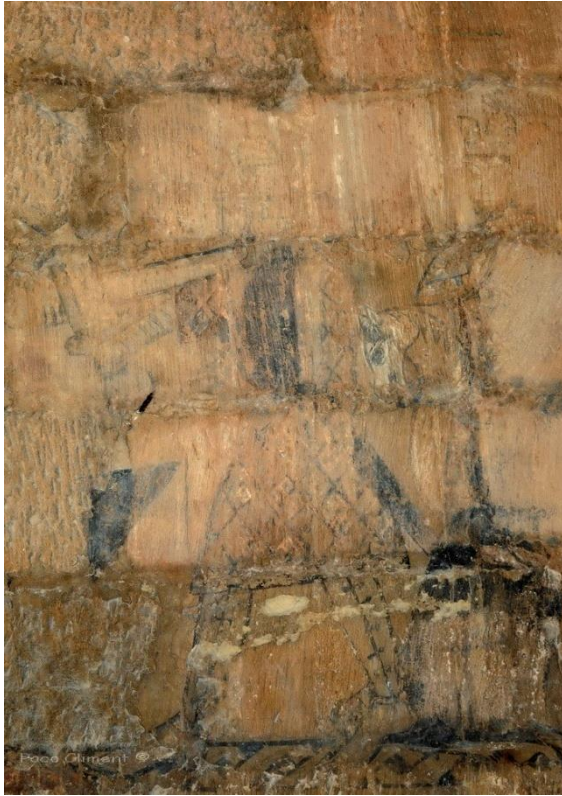


Foto 4. Paramento exterior guerrero, Paco Climent.

A la derecha del arco se conservan restos de otro castillo palaciego que estaría allí representado.

Por último en la zona exterior de la planta noble a la altura de la tribuna se conservan restos escasos y borrosos, destacando la imagen de una torre con sillares almohadillados situada en el sector poniente del lienzo a la izquierda del gran ventanal.

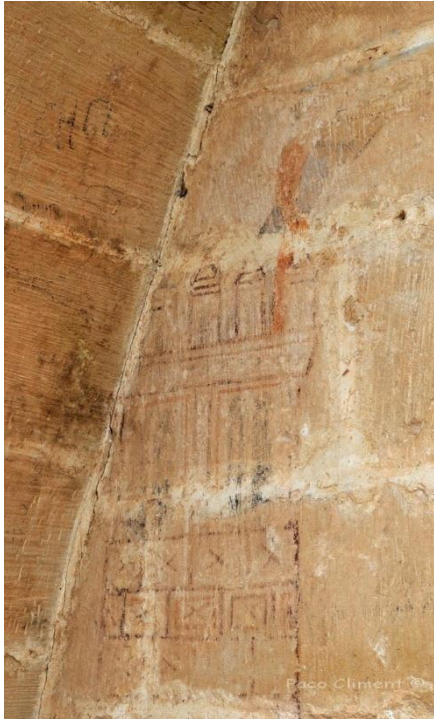


Foto 5. Paramento exterior torre almenada, Paco Climent.

Este conjunto es muy interesante y difícil de datar, probablemente el primer sector fuera decorado inmediatamente después de la construcción del atrio y algunos años antes de que se cerrase el gran arco apuntado de ingreso con la fachada actualmente existente. Gran parte de la fachada debía estar decorada. En cuanto a los escasos restos conservados en el paramento superior de la planta noble, y haciendo referencia a la torre almenada antes descrita, podría atribuirse la datación ligeramente posterior a las anteriores a mediados del siglo XIV.

2.1.2 Atrio de la Iglesia de Santa María Magdalena.

La iglesia de Santa María Magdalena es de nave única con cabecera de testero recto y cubierta con bóveda de cañón apuntado sobre arcos fajones que apean en el lado meridional (derecho) sobre columnas mientras en el izquierdo lo hacen en ménsulas decoradas con el escudo de la orden. En el lado meridional vemos dos ventanas de medio punto abocinadas y una puerta con acceso al claustro.

La puerta principal de la iglesia situada a los pies de la nave, posee un arco de medio punto abocinado con arquivoltas que apoyan en dobles columnas con capitel liso ubicadas en las jambas. Encontramos ajedrezado jaqués de tradición románica en la

arquivolta exterior y las impostas. Pese a no conservarse restos pictóricos en el interior de la iglesia, podemos pensar que también habría estado decorada.

A los pies de la iglesia románica, en el lado oeste, encontramos el primitivo atrio que constituye la planta baja de la torre del homenaje de construcción posterior. Posee planta rectangular cubierta por bóveda de crucería sencilla, de cuatro plementos apoyando en columnas que se disponen en los ángulos.

Sufrió reformas que alteraron su disposición inicial, en el muro oeste y norte se cerraron puertas y una ventana sustituyéndolas por otras en el XVI. El muro meridional estaba abierto por un gran arco apuntado, del que hemos detallado su decoración con anterioridad, este gran ingreso se cegó añadiendo una puerta y cuatro ventanas superiores de medio punto. El ingreso se protegía con un pórtico avanzado con techumbre de madera y gran arco de ingreso de perfil apuntado que todavía se conserva. En el lado occidental encontramos adosado otro arco similar cobijando la escalera exterior de subida a la planta noble de la Torre del Homenaje¹⁸.

2.1.3 Paramento oeste del atrio.

En el muro opuesto a la entrada de la iglesia, la decoración que se conserva está organizada en registros superpuestos realizados al temple sobre una fina capa de enlucido dejando visibles los sillares y las marcas de cantero. La gama de colores es variada (blanco, azul, rojo, verde, amarillo, castaño y negro), es posible que se aplicasen dorados para los nimbos de personajes sagrados.

En el registro superior, encontramos una sucesión de hechos que resumirían un encuentro bélico entre tropas musulmanas y cristianas¹⁹.

¹⁸ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., pp.18-20.

¹⁹ Anexo 5. “Encuentro bélico entre tropas musulmanas y cristianas”.



Foto 6. Muro occidental, escena bélica, Paco Climent.

Toda la acción se encuentra flanqueada por dos imágenes de torres almenadas en las que en lo alto aparecen dos trompeteros que se dispusieron sobre la plementería de la bóveda de crucería. Alrededor de estas figuras se representaron gran número de nubes y la bóveda celeste estrellada.

Conviene apuntar la presencia de una cabeza musulmana de perfil sacando la lengua en actitud burlesca, con una barba triangular y cabello negro y rizado bajo tocado que se encuentra en el ángulo inferior de la plementería colateral a las arcuaciones interiores del muro de acceso al atrio.

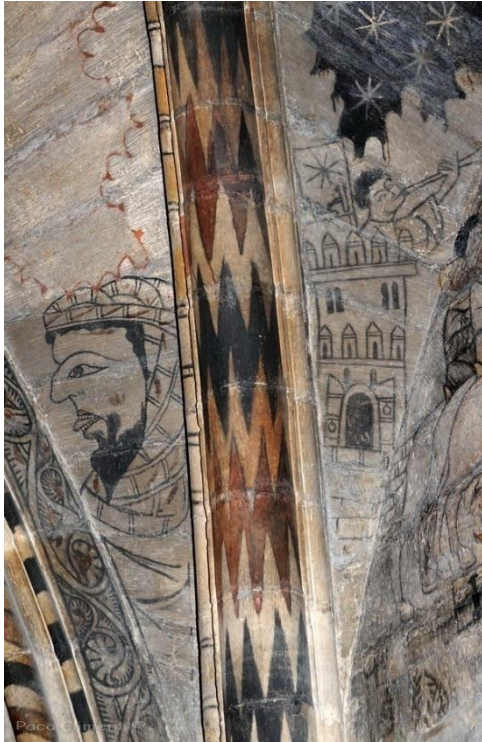


Foto 7. Paramento oeste, cabeza musulmán con turbante, Paco Climent.

Completaban la decoración de la bóveda dos tetramorfos de los cuales solo uno conserva vestigios visibles en la plementería sur, se trata de un medallón cuyo campo central albergaba un águila con las alas desplegadas y en cuyas garras sostenía una filacteria en la que todavía podemos leer con dificultad la inscripción “IONNES” correspondiendo a la simbología del evangelista San Juan.

Inmediatamente debajo del lecho de batalla, en el segundo registro, aparece representada la leyenda del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, característica de la literatura y arte de la Baja Edad Media y es conocida a través de manuscritos del siglo XIII²⁰.

²⁰ Anexo 6, “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”.



Foto 8. La leyenda de los tres vivos y los tres muertos, Paco Climent.



Foto 9. La leyenda de los tres vivos y los tres muertos, Paco Climent.

La profesora Lacarra hace referencia a la hipótesis de Francesca Español quien defiende que un tema macabro como el de este ciclo iconográfico solo tiene cabida si se trata de la decoración de un lugar de exhumación, ya sea individual o colectivo, por lo que propone la posible existencia de un cementerio en el atrio frente a la puerta de la Iglesia de Santa María Magdalena donde se representaba el Juicio Final²¹. La misma autora encuentra similitudes con la pintura mural inglesa de la Iglesia de Charlwood, en Surry, datada a principios del siglo XIV.

En el registro tercero, se nos muestra el ciclo de la infancia de Jesús. Se representa la escena de la Visitación justo debajo del registro superior complejo, enmarcada en un

²¹ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., p. 24.

recuadro rectangular vertical que recuerda a un ventanal trilobulado y es allí donde aparecen Santa Isabel y la Virgen nimbadas envueltas en un abrazo. A la izquierda de esta escena encontraríamos otra escena realizada poco tiempo después de la que se ha perdido casi su totalidad.



Foto 10. Escena de la visitación, Paco Climent.

2.1.4 Paramento norte del atrio.

Tras acceder al atrio el espectador se encuentra de frente con el muro norte decorado con escenas de la vida de Cristo. Aparece también centrado en el muro un escudo nobiliario en relieve con un león rampante y en la bordura alternancia de torres y domus, posteriormente a la bordura se le añadieron cruces de calatrava²².

²² ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.14.



Foto 11. Paramento septentrional visión general, Paco Climent.

El registro superior ocupa la parte superior del muro adaptándose al marco arquitectónico que marca de forma apuntada la bóveda de crucería. El conjunto se divide en dos partes: a la izquierda el camino de Jesús al calvario y en el centro la crucifixión.

El camino de Jesús al calvario tiene como eje la figura de Jesús con nimbo crucífero portando la cruz de madera apoyada sobre su hombro derecho. Viste una túnica corta que permite ver sus pies descalzos aumentando así el dramatismo²³.

²³ Anexo 7, Calvario.



Foto 12. Imagen del registro superior y registro segundo, Paco Climent.

Inmediatamente a la derecha de este grupo, se representa la Crucifixión, ocupando el eje central del muro. Es la escena principal del muro norte y preside todo el atrio²⁴.

En el segundo registro, se representa la Santa cena a modo de larga y estrecha franja situada inmediatamente debajo del registro superior ya comentado. Preside la escena Cristo sedente de frente con nimbo crucífero con rostro sereno, barba y una larga cabellera; bendice con su mano derecha aunque debe entenderse como acto de consagración del vino y el pan, mientras con su brazo izquierdo acoge a San Juan Evangelista que parece dormido²⁵.

En la cartela bajo imposta, entre esta y la ventana cegada de arco apuntado se representa a María Magdalena de pie, nimbada saludando con su mano izquierda mientras con la derecha sostiene un recipiente. Al otro lado de la ventana cegada apenas se conservan las figuras que completarían esta composición.

²⁴ Anexo 8, Crucifixión.

²⁵ Anexo 9, Santa Cena.

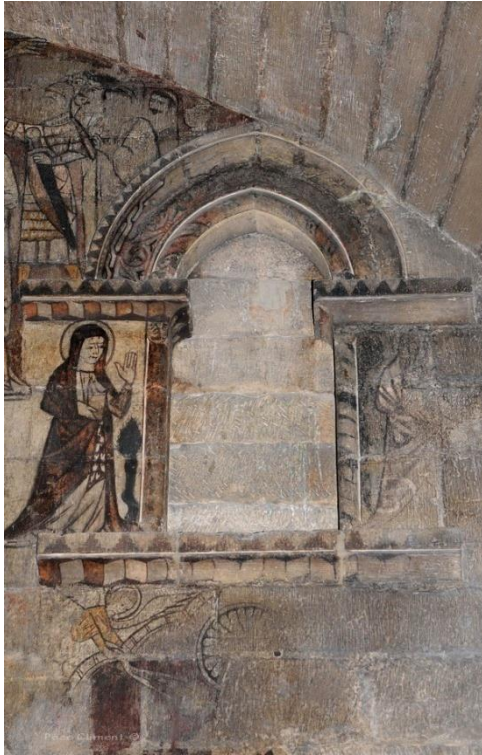


Foto 13. Cartela bajo imposta y registro tercero, Paco Climent.

En el registro tercero aparecen estructuras arquitectónicas coronadas por una calavera apenas conservada, advirtiéndose también la representación de un ángel. Es interesante el empleo de azul verdoso como fondo pues apenas se usa esta coloración, solo volvemos a encontrarla en la Virgen de la leche representada en el claustro.

2.1.5 Fachada de la primitiva Iglesia.

En el muro oriental del atrio se eligió como tema principal la representación del Juicio Final, peor conservada respecto al resto de conjuntos analizados.

La disposición que suele darse en tres registros: abajo la resurrección de los muertos, en el centro el pesaje de almas y arriba el tribunal con Cristo juez y los intercesores María y Juan evangelista, se ve modificada debido al reducido espacio que viene marcado por la fachada románica.

Del tribunal celeste situado en el vértice del muro conservamos las zonas bajas de Cristo Juez, los intercesores y otros personajes que acompañarían a Cristo peor conservados y por ello no discernibles. En las roscas primera y tercera del arco se pintaron en las dovelas muertos saliendo de sus tumbas ante la llamada a la resurrección. En los muros

laterales aparecen representados a la derecha de Cristo los bienaventurados y a la izquierda los condenados al infierno. La representación del infierno se conserva mejor, destacando un diablo de aspecto feroz con melena a punto de devorar a otro condenado que se defiende agarrándose a las barbas del demonio; esta escena se representa en el fuste de la columna que ocupa el ángulo del lado derecho.



Foto 14. Fachada primigenia, Paco Climent.



Foto 15, Imagen demonio fuste de la columna, Paco Climent.

Cronológicamente dentro de las composiciones del atrio la más arcaizante es la del Cristo Juez, cuya iconografía parece ser frecuente en momentos avanzados del siglo XIII, a lo largo de los primeros compases del protogótico, con soluciones iconográficas que perduran hasta mediados del siglo XIV. La ornamentación pictórica de Alcañiz aúna modernidad, tradición y pragmatismo. Respecto a la iconografía de los tormentos del infierno se sitúa alrededor del 1300. La escena de la Crucifixión pudo estar ejecutada a lo largo del primer cuarto del siglo XIV.

En cuanto al paramento norte, la Santa Cena hay que fecharla a comienzos del siglo XIV, ejecutándose poco después la crucifixión. Apreciamos la intervención de al menos tres artistas diferentes.

En cuanto al paramento oeste, el registro superior corresponde a los últimos años del siglo XIII o dentro del primer decenio del s. XIV. La leyenda de los vivos y los muertos corresponde probablemente al primer cuarto del siglo XIV. Mientras la Visitación del registro inferior sería posterior, realizada en la segunda mitad del siglo XIV. Por tanto todo apunta a diversas manos o artistas.

2.2. Las pinturas del Claustro.

Las pinturas decoraban los muros, contrafuertes y las capillas sepulcrales. Al encontrarse más expuestas están peor conservadas.

En el ala este del claustro conservamos una capilla sepulcral donde aparecían representadas dos aves delineadas en negro sobre un mortero de cal y arena; tras la restauración en 2002, al retirarse el revoque apareció una escena de crucifixión. A la derecha de dicha capilla encontramos un arcángel San Miguel sobre fondo rojo. En el lado sur del contrafuerte que delimita la capilla sepulcral conservamos los restos de una sinopia para la ejecución de una escena de Crucifixión. Finalmente, en un contrafuerte central, encontramos la representación de la Virgen de la Leche mal conservada²⁶.



Foto 16, Calvario claustro, Paco Climent.

²⁶ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.24-28.



Foto 17. Arcángel San Miguel, Paco Climent.

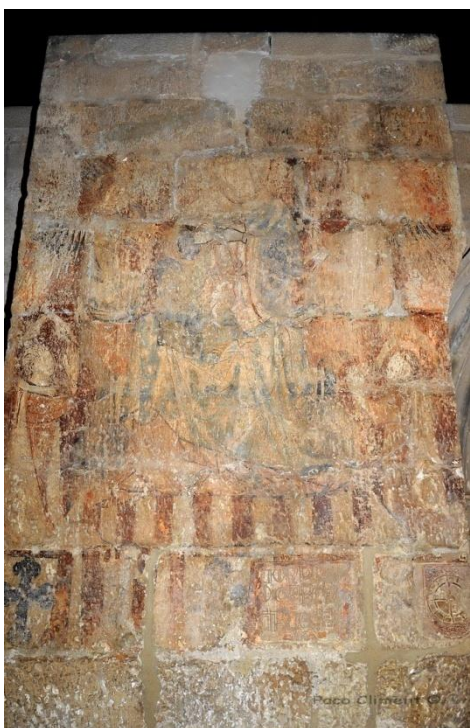


Foto 18. La virgen de la leche, Paco Climent.

En cuanto a la cronología, se baraja que la construcción del claustro culminara dentro del primer decenio del siglo XIV gracias a las inscripciones que allí se encuentran y reforzarían esta hipótesis. El mal estado de conservación y la independencia temática e iconográfica conduce a los expertos a pensar que se deben a diferentes encargos a lo largo del siglo XIV²⁷.

²⁷ Ibidem. pp.57-58.

2.3. Planta noble de la Torre del Homenaje.

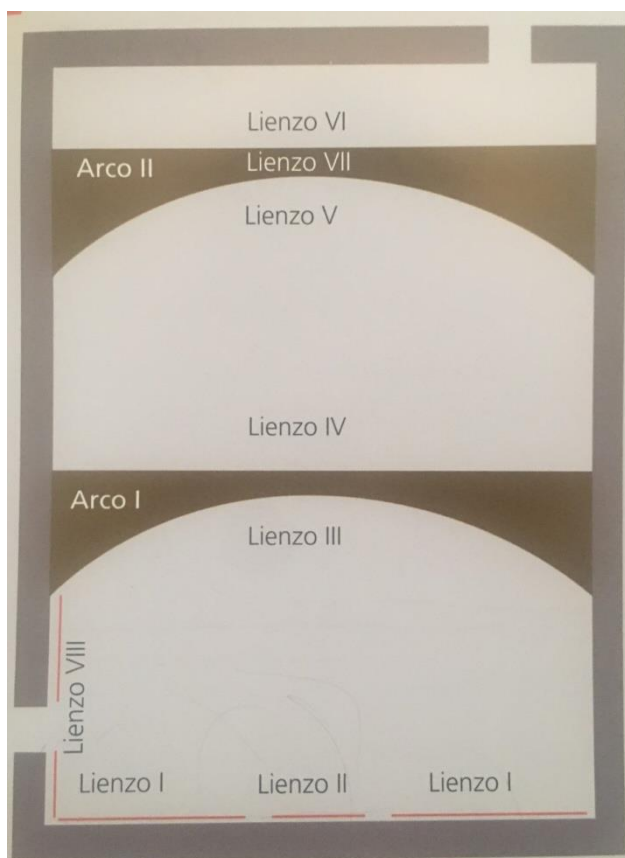


Foto 19. ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.30.

2.3.1 Lienzo I Muro sur.

Traspasada la pequeña puerta de acceso a la planta noble, el muro que encontramos a nuestra derecha conserva varias escenas histórico-conmemorativas en su mitad superior²⁸, adaptadas perfectamente al perímetro del gran ventanal de arcos apuntados entrecruzados.

²⁸ Anexo 12, Primer registro Lienzo I Muro sur.



Foto 20. Lienzo I, Paco Climent.

En el registro segundo de este lienzo, bajo el mar de tiendas, aparece una compacta hueste de caballeros cabalgando con distintas señales en las gualdrapas. Sobre sus cabezas aparecen un gran número de enseñas y estandartes, pero también cinco pendones posaderos²⁹. La manera en que se disponen evidencia que se trata de una marcha. A la izquierda de este grupo aparece otra ciudad amurallada con las mismas características que las anteriores mencionadas en el anexo 12, esta vez con estandartes con las armas de Castilla.

²⁹ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.32.



Foto 21. Segundo registro, Paco Climent.

En el registro tercero, justo debajo de las huestes en marcha se representa el tema iconográfico “El salvaje y la doncella”³⁰, actualmente muy perdido.

³⁰ Anexo 13, “El salvaje y la doncella”.



Foto 22. La bestia y la doncella, Paco Climent.

2.3.1.2 Lienzo II, muro sur.

Ocupando gran parte de la cara interna del ventanal se encontraba primigeniamente la representación de la rueda de la fortuna que actualmente se encuentra en el Ayuntamiento de Alcañiz³¹. Los intradoses del gran ventanal presentaban dos figuras, una que se ha perdido y la otra que representa a un joven con expresión ingenua sentado con las piernas cruzadas portando un laúd encontrándose actualmente en el Ayuntamiento de Alcañiz.

³¹ *Ibidem*, pp. 36-37.



Foto 23. La rueda de la Fortuna, Paco Climent.

2.3.2 Lienzo III, Arco I, Cara sur.

En la cara sur del primer arco diafragmático apreciamos dos importantes registros separados por una franja intermedia con elemento decorativo en zigzag.

El primer registro muestra una densa formación de caballeros protegidos con cervelleras³², que junto con las gualdrapas de sus cabalgaduras muestran sus armas correspondientes³³.

³² Cervelleras: Protección para la cabeza. (Diccionario de la R.A.E).

³³ Anexo 14, Primer registro, Lienzo III, Arco I, cara sur.



Foto 24. Lienzo III, Paco Climent.

En cuanto al registro inferior aparecen dos tipos de construcciones, la imagen de una gran ciudad amurallada con el estandarte de Castilla y justo en frente una torre rectangular almenada con dos ventanales y una puerta delantera de arco de medio punto. El perímetro del arco apuntado se decora con una cenefa a partir de la sucesión de triángulos.

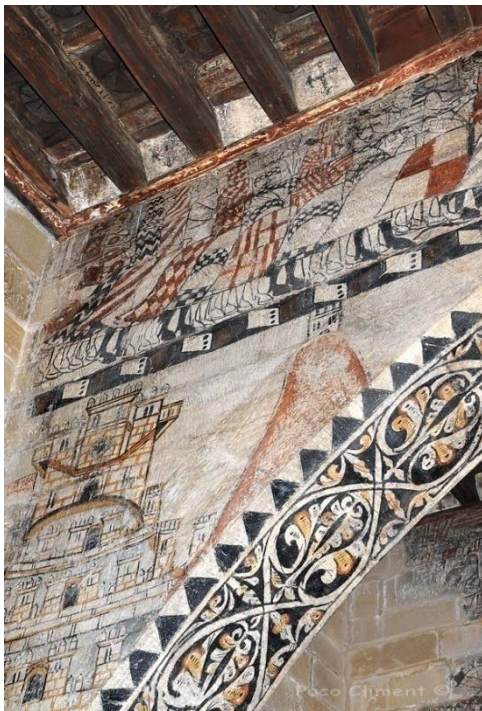


Foto 25. Lienzo III, Paco Climent.

Según la profesora Lacarra, Carlos Cid había identificado la escena como el abrazo que pone fin las disputas entre el rey aragonés y el castellano, escena recogida en el capítulo L de la crónica de Desclot. Ferran Soldevila lo relaciona con Jaime I, pero no hay ningún episodio en la vida de Jaime I que responda a esta escena³⁴.



Foto 26. Lienzo III, Paco Climent.

2.3.3 Lienzo IV, Arco I, Cara norte.

En esta cara norte probablemente el autor represente la conquista de Valencia por Jaime I, a la izquierda aparece una escena de desembarco de dos barcas que se deslizan por una superficie marina a partir de ondulaciones horizontales paralelas, anecdóticamente se representa sobre las dovelas del arco un delfín. En la segunda embarcación uno de los guerreros porta un gran estandarte rectangular con anchas barras y asta³⁵ inclinada.

Una gruesa línea vertical separa la escena anterior de la correspondiente con un desfile triunfal que supondría la entrada en Valencia de un gran número de caballeros con vestiduras y gualdrapas con emblemas de diferentes casas como los Luna, los Cornel o las barras del Rey. Vemos interacción entre las figuras, cuyas miradas se dirigen hacia la posible representación del monarca y hacia la ciudad, algunas incluso señalando a la

³⁴ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., pp. 61-65.

³⁵ Asta: Mástil de una bandera. FATÁS. G Y BORRAS. G. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid 1991.

misma. Aparece la figura de un paje o escudero que mira y precede al monarca en el ingreso de la ciudad, bajo ambos se representa vegetación.



Foto 27. Lienzo IV, cara norte, Paco Climent.

La ciudad murada de grandes dimensiones presenta cuatro torres con almenas, muchas construcciones con tejados a doble vertiente donde se distinguen las tejas, numerosos ventanales y una única puerta trilobulada de acceso. Vemos la representación de una corona como si fuera una cúpula, además de diferentes enseñas, pendones y caballeros que aguardan la entrada de la hueste.

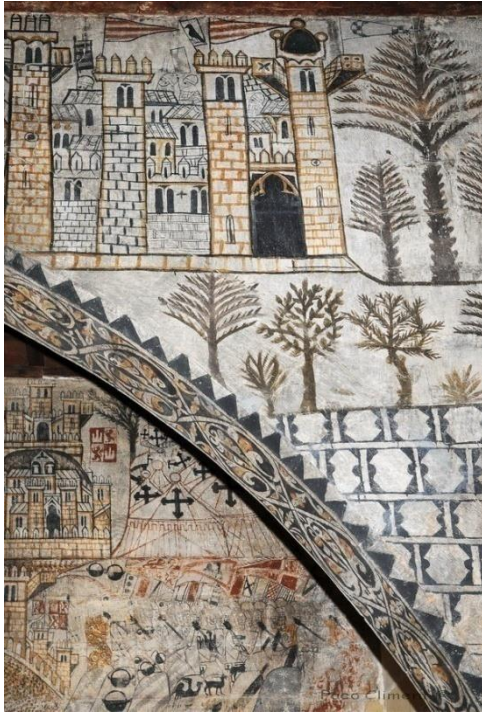


Foto 28. Lienzo IV, Paco Climent.

Se rellenó el registro vacío con iconografía vegetal, y bajo esta hasta el arranque inferior del arco dispuso decoración geométrica. El intradós combina elementos geométricos y vegetales.

2.3.4 Lienzo V, Arco II, Cara Sur.

Se subdividió en tres registros horizontales: el registro superior está articulado en tres bloques, en cuyo eje central aparece un caballero con vestimenta y protecciones de montura con las armas que forman las cuatro barras³⁶.

El segundo registro en el sector de poniente bajo una gran línea horizontal separadora representa una hueste compacta donde se enfatiza la presencia de los Luna y un gran número de lanzas de larga asta portadas por toda la formación, presidida por dos portaestandartes con armas de los Luna.

El tercer registro, separado por una línea horizontal del anterior, conserva poco de una representación de ciudad con muros almenados y ventanales repitiendo iconografías ya vistas en el atrio.

³⁶ Anexo 15, Primer registro lienzo V, Arco II, cara sur.

2.3.4.1 Lienzo VI, Arco II, Cara Norte.

Decorada con elementos geométricos repetitivos en negro.

2.3.5 Lienzo VII. Intradós del Arco II.

Se representó el mensario completo, aunque desgraciadamente los meses de enero y febrero, que se encontraban en las dos primeras cartelas del arranque del arco por su lado este, se han perdido³⁷.

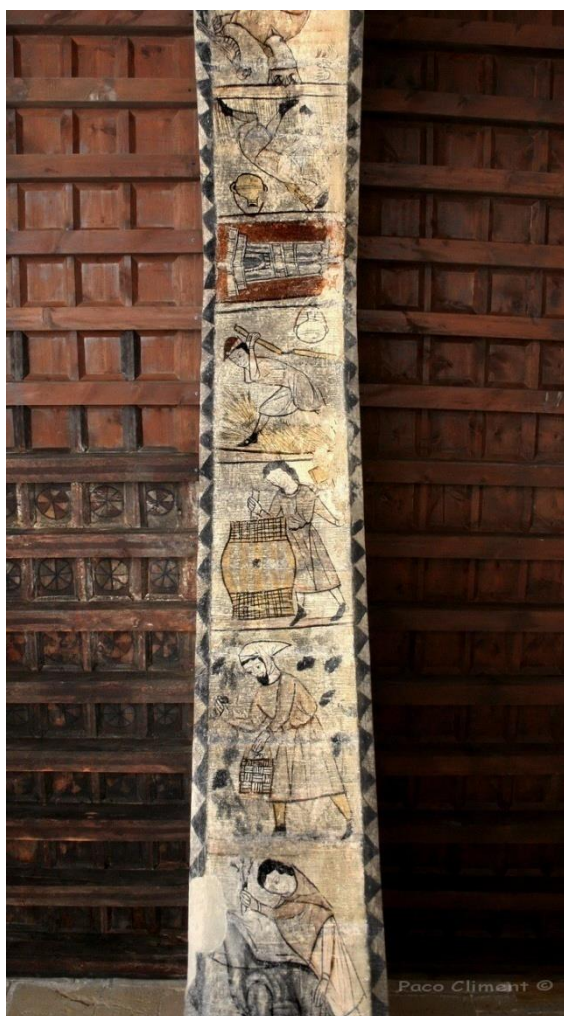


Foto 29. Mensolario, Paco Climent.

³⁷ Anexo 16, Mensario.

2.3.6 Lienzo VIII, Muro oeste.

Se han perdido la mayoría de las figuras y escenas que lo decoraban, conservándose parte de una composición de temática cortesano caballeresca³⁸.



Foto 30. Caballero, Paco Climent.



Foto 31. Doncellas, Paco Climent.

³⁸ Anexo 17, Composición cortesano-caballeresca del Lienzo VIII, Muro oeste.

Las primeras representaciones que se ejecutaron en esta planta son las de evidente configuración épico-narrativa localizadas en un periodo de tiempo entre el último decenio del siglo XIII y el primero del siglo XIV. Es probable que haya distintas autorías y los registros simbólico-caballerescos que completan la decoración acompañando a los de temática épico-narrativa fueran realizados a posteriori como el mensario o la representación del salvaje y la doncella. Esta datación más avanzada se realizaría a lo largo del segundo y tercer cuarto del siglo XIV.

Dentro de todo el conjunto, las composiciones que encontramos en la planta noble de la torre del Homenaje son de gran valor histórico-artístico, singulares por ser de los pocos conjuntos de temática civil conservados en España de este periodo.

3. La restauración de las pinturas entre 2002 y 2003.

Antecedentes.

Este singular conjunto pictórico sufrió numerosos daños a lo largo de la vida del castillo. El abandono, el progresivo deterioro del conjunto y los desperfectos producidos por las guerras afectaron a las pinturas murales, llegando al último tercio del siglo XX en un estado frágil.

Las intervenciones acometidas por Chueca Goitia entre 1952 y 1970, significaron la conservación del conjunto, pero no se intervino en la restauración de las pinturas. La primera intervención contemporánea se produjo a partir de 1983, a raíz de las tres descargas eléctricas por tormentas veraniegas entre 1981 y 1982, aprobándose por parte del Ministerio de Cultura el plan de restauración en 1983³⁹. En 1988 se realizó una ampliación en el ala oeste habilitándose como ala hostelera del Parador Nacional, y aprovechando esto se realiza la restauración de las pinturas murales del atrio y Torre del Homenaje, consolidándose la capa pictórica y los morteros, con la limpieza de la decoración pictórica, relleno de lagunas y reintegración cromática. En esta restauración

³⁹ Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 1864, “Memoria valorada de Reparación de daños en la Torre del Homenaje del Castillo Calatravo de Alcañiz (Teruel)”.

intervienen María Collar Urquijo, Carolina Peña Bardasano, Belén Rubio Pinillos y Blanca Vargues Sánchez.⁴⁰

Dos décadas después, en 2001, se aprobó por parte de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón un proyecto de acondicionamiento del claustro para la restauración de su decoración mural⁴¹. En 2003 se sustituyeron las cubiertas de la iglesia y claustro⁴², que presentaban daños causados por una fuerte pedregada, así pues entre 2001 y 2003 se intervino en las pinturas, restaurándolas gracias al Ministerio de Educación y Cultura, la Diputación General de Aragón y la Caja de Ahorros de la Inmaculada, instituciones que promovieron la intervención. Se cuenta asimismo con la participación del Instituto del Patrimonio Histórico Español y la empresa encargada de realizar la restauración es TEKNE, Conservación y Restauración, S.L.⁴³.

⁴⁰ Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=pinturas+murales+alca%C3%B1iz&start=1&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and, (fecha de consulta: 20-IX-2019)

⁴¹ Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 4688-7, “Proyecto de Acondicionamiento del Claustro del Castillo Calatravo de Alcañiz para la Restauración de su decoración mural” 2001.

⁴² Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 5275-4, “Sustitución de cubiertas de la iglesia y claustro” 2003.

⁴³ GALINDO PEREZ, S., *Aragón patrimonio cultural restaurado 1984/2009*. Bienes Restaurados por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, Bienes muebles, tomo 2., Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, p. 446.

Técnicas de ejecución.

Las pinturas están realizadas mediante una técnica “a secco”⁴⁴ formando parte intrínseca del soporte arquitectónico cuya interrelación determina el comportamiento del conjunto pictórico frente al medio. El sistema de ejecución que se utiliza es la técnica de pintura al temple⁴⁵.

Resultados del estudio mediante técnicas analíticas.

Para la identificación de los materiales, se llevaron a cabo una serie de análisis químicos realizados por el químico Enrique Parra Crego, que han permitido conocer la capa pictórica, los recubrimientos existentes, particularmente una capa negruzca que se extendía parcialmente sobre la pintura. De esta manera, la restauración ha sido una oportunidad para conocer mejor la composición y realización de las pinturas⁴⁶.

Cinco han sido las técnicas de investigación utilizadas:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada. Permite el estudio de la superposición de capas pictóricas y el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Permite analizar las preparaciones y los componentes de recubrimiento o barnices.
- Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos x (MEB/EDX). Para la identificación de granos de pigmentos.
- Cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas. Para la identificación de sustancias lipófilas (aceites secantes, resinas y ceras) y sustancias hidrófilas (goma arábica).

⁴⁴ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., p. 92.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., p. 93.

- Cromatografía en fase líquida. Para el análisis de aminoácidos de las capas de pintura al temple de proteína.

Los resultados confirmaron que el enlucido original de asiento de color blanco es mayoritariamente de yeso, sin ninguna materia orgánica como ligante, pero contiene impurezas de calcita, cuarzo, oxalato de calcio y trazas de carbón negro vegetal, función de anclaje de la pintura al soporte. Se ha identificado el uso de tres morteros aplicados en intervenciones anteriores a la que nos centramos: el primero consiste en estuco blanco de yeso y cola, de grano fino, aspecto blando y poca consistencia que no se puede considerar un mortero propiamente dicho. El segundo es blanco, de grano grueso y muy duro que fue utilizado en antiguas reintegraciones de tal forma que tuvo que ser eliminado mecánicamente. El tercero está compuesto de cal y arena, es un mortero de color rosado que se empleó en grandes lagunas y en algunas zonas como base para el primer tipo de mortero.

En todas las capas de color se ha detectado una pequeña cantidad de acetato polivinilo o un consolidante acrílico, o la mezcla de ambos, procedentes de la restauración llevada a cabo en la década de los 80. Las muestras manifiestan la presencia de ocre sensibles al agua pudiéndose tratar de temples de cola animal. Tierras y calcita son los pigmentos principales, y sobre estas aparecen temples que presentan como aglutinantes huevo y trazas de linaza siendo menos sensibles al agua. Se extienden por finas veladuras o gruesos empastes los pigmentos analizados, tierras, calcita y negro carbón. Se necesitó el empleo de laser para eliminar una capa fina de color negro carbón que contenía linaza, calcita y oxalato de calcio, y que cubría las pinturas ocultándolas.

Estado de conservación y agentes de deterioro.

El castillo permaneció en estado de abandono durante un largo periodo, especialmente después de la guerra civil, por lo que sus cubiertas filtraban agua que deterioraba las pinturas al estar estas expuestas de manera directa a la acción degradante de los factores climáticos. Entre los factores de alteración analizados destacan los relacionados con las condiciones climatológicas, la acción de los factores térmicos (heladas), factores hídricos (la humedad), la formación de sales hidrosolubles (carbonataciones) que producen el deterioro, desplazamiento y pérdida de superficie pictórica. También afectan las lesiones de tipo estructural como grietas y desplazamientos en lo que al fin y

al cabo es el soporte de la decoración mural y el ataque de tipo biológico por nidos de arácnidos, aves o microorganismos que se benefician de las infiltraciones de agua y dañan el soporte. Otros factores atmosféricos que afectan son los agentes contaminantes naturales y artificiales pues el monumento concretamente se encuentra enclavado en un núcleo urbano rodeado de explotaciones agrícolas y mineras. Por último las causas de degradación antrópica (graffitis, golpes, arañazos) producidos por el hombre, en este grupo se encontraría el aumento de visitas que soporta el monumento y que incrementa riesgos para su conservación⁴⁷.

El estado de las pinturas viene marcado por la suciedad producida principalmente por capas de polvo en su superficie, la falta de adherencia en el soporte y los problemas de cohesión de morteros que se hace evidente en los bordes de las lagunas y llagas en los sillares que presenta y que han llevado a la pérdida de tejido pictórico.

Tratamiento.

Para la intervención llevada a cabo entre 2001 y 2002, se priorizaron tratamientos de conservación preventiva del bien, apoyados por trabajos basados en la limpieza y reconstrucción aportando una visión global del conjunto diversa a la confusión previa que ofrecían.

La metodología que se ha seguido para la intervención se ha basado en la documentación histórica del conjunto, el análisis in situ elaborando un reportaje fotográfico, la toma de muestras analíticas que permitían conocer la naturaleza de los materiales y las patologías para poder intervenir. Hubo que eliminar depósitos de polvo y partículas sólidas acumuladas sobre la policromía antes de los trabajos de fijación y consolidación, estos depósitos de polvo se acumulaban en las zonas agrietadas muy delicadas y se eliminaron con aspirado y cepillado a través de brochas de cerdas suaves. También en este punto se eliminaron los nidos de insectos y aves que albergaba la fachada del atrio.

Se llevó a cabo una segunda limpieza con un sistema de abrasión suave a través de esponjas de látex vulcanizado haciendo una consolidación previa aplicando resina

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 95-102.

sintética disuelta en disolvente orgánico a baja concentración sobre papel japonés, excepto en las áreas pulverulentas.

Se siguió con tratamientos de consolidación y fijación garantizando la adhesión del pigmento al soporte ante la formación de escamas, y la cohesión de la película pictórica; se consolida el enlucido para evitar desprendimientos. Para seleccionar que productos utilizar se tuvo en cuenta su adecuada penetración y su capacidad adhesiva.

Los morteros presentaban problemas de cohesión siendo evidentes en los bordes de las lagunas y las llagas en los sillares producidas por los agentes de deterioro anteriormente nominados. Para la conservación material de las pinturas se produjo una estabilización de los enlucidos y la consolidación de las policromías, para ello se rellenaron las oquedades con un mortero de inyección humedeciendo previamente la zona para su mejor penetración mientras las grietas más estrechas se cubrían con varias capas del mismo mortero más diluido. Las escamas inferiores a 2mm se fijaron inyectando resina acrílica en distinta concentración ejerciendo presión puntual sobre las mismas. Tras esto se eliminaron los morteros que presentaban falta de adherencia o disgregaciones y las reintegraciones cromáticas de antiguas intervenciones que cromáticamente estuvieran muy alteradas manteniendo los que sí estaban en buen estado. Se prestó especial cuidado a los bordes de las lagunas para garantizar la integridad del original. Esta intervención se dio especialmente en el claustro donde los morteros estaban más oxidados.

Se eliminó la lechada de cal aplicada sobre los paramentos sur y oeste de la Torre del Homenaje con sistemas de abrasión menos los que contenían restos pictóricos que se retiraron con bisturí. Se retiraron clavos y objetos de metal de la escena de la crucifixión en el muro norte. Se extrajeron los morteros compuesto de cal y arena diseminados por del claustro y actuando sobre la policromía fijándola.

Tras varios ensayos, se eligió el tipo de sistema y productos de limpieza idóneos. La limpieza química se utilizó poco, para eliminar un velo rojizo de las pinturas del atrio con disolventes suaves. La limpieza por estas soluciones no fue satisfactoria en todo el conjunto y por ello se tuvo que recurrir al uso del laser⁴⁸, especialmente para eliminar

⁴⁸ *Ibidem*, p. 110.

una capa ennegrecida que cubría las pinturas del atrio y Torre del Homenaje, lo que permitió descubrir la figura del demonio del fuste.

Las reintegraciones se llevan a cabo tras la eliminación de intervenciones anteriores con gama cromática alterada y de morteros, además de la fijación de las que si estaban en buen estado. La reintegración cromática está basada en la técnica de *regatino* (ilusionista y discernible), aplicada mediante finos retoques sin empastar donde el propio tono del enlucido sirvió de base cromática lo cual permite restablecer la continuidad de la superficie pictórica. Finalmente se protegió el conjunto con la pulverización de una resina sintética en baja disolución para no modificar la saturación original de los colores y evitar crear tensiones sobre las pinturas.

En suma el principal reto de esta restauración fue eliminar los errores que se habían producido en la restauración anterior y que alteraban la gama cromática del conjunto, afianzar los morteros para evitar pérdidas y limpiar y afianzar el conjunto. Con esta intervención se recuperó la calidad y visibilidad de las pinturas, asegurando su pervivencia para el futuro⁴⁹.

Conclusión.

El conjunto de pinturas murales medievales que conserva el castillo de Alcañiz representa un caso singular y extraordinario, de gran valor histórico y artístico, que ha exigido la puesta en marcha de un importante proyecto de restauración para asegurar su conservación. Una intervención que no sólo asegura la pervivencia del conjunto, sino que ha aportado importantes datos sobre el mismo.

En este TFG hemos abordado en primer lugar la historia del castillo, que nos ha permitido contextualizar geográfica y temporalmente cuándo se realizaron los conjuntos pictóricos. Posteriormente hemos realizado un análisis histórico-artístico de los distintos registros de todo el castillo medieval, para finalizar tratando todas las intervenciones que han hecho posible que el monumento y sus pinturas hayan llegado en un buen

⁴⁹ Anexo 18, Archivo Mas.

estado de conservación en su mayoría, y especialmente nos hemos focalizado en su última intervención.

Bibliografía:

AA.VV., *El castillo de Alcañiz, Al-Qannis*, Benavente Serrano, J.A. (cord.) Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1995.

ARCO, R. DEL., “La pintura mural en Aragón” *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 1924, pp.221-237, espec. p. 235.

BENAVENTE SERRANO, J. A., *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Alcañiz, 1993.

BENAVENTE SERRANO, J. A., “Memoria de las excavaciones arqueológicas del ala oeste del castillo de Alcañiz. Campaña de 1986” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El castillo de Alcañiz, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1995, pp. 13-64.

CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., “La orden de Calatrava en Alcañiz”, *Teruel*, 8, 1952 pp.1-174, espec. pp. 95-98.

CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., “El castillo de Alcañiz”, *Teruel*, 13, 1955 pp.5-116.

CID PRIEGO, C., “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz”, *Teruel*, 20, 1958 pp.5-103.

ESPAÑOL, F., “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1993, pp. 30-32.

FATÁS. G Y BORRAS. G. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza editorial, Madrid 1991.

GALINDO PEREZ, S., *Aragón patrimonio cultural restaurado 1984/2009*. Bienes Restaurados por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, Bienes muebles, tomo 2., Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, p. 446.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ. A., “Las restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)” en Casar Pinazo, J.I. (coord.) *Bajo el signo de la victoria: La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, 2008, pp. 151-198.

LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz. Restauración 2004*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2004.

LALIENA CORBERO, C., “El Castillo de Alcañiz en la Edad Media” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Al-Qannis, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1993, pp. 10.

POST, CH. R., *A History of Spanish painting*, II, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930, pp.70-74.

ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El castillo de Alcañiz*, Al-Qannis, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1995, pp. 369-426.

ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas murales medievales del Castillo Calatravo de Alcañiz*, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014.

Fuentes Documentales.

Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=pinturas+murales+alca%C3%B1iz&start=1&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and, (fecha de consulta: 20-IX-2019)

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 1816-4, “Proyecto presupuesto para Iluminación fachada interior del Castillo Calatravo”, Alcañiz, 20 Agosto 1968.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 1864, “Memoria valorada de Reparación de daños en la Torre del Homenaje del Castillo Calatravo de Alcañiz (Teruel)”.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 2606-1, “Proyecto de instalación eléctrica B. T. para alumbrados arquitectónicos de la Plaza de España y el Castillo de Alcañiz” 9 de Agosto de 1990.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 3474, “Proyecto básico y de ejecución de Restauración del Sepulcro de Juan de Lanuza en el Castillo de Alcañiz, Teruel, para el departamento de Cultura y Educación de la D.G.A” Septiembre 1991.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 3557-2, “Sobre la restauración y consolidación del Castillo tras la finalización de las excavaciones iniciadas en 1986” 1990.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 4688-7, “Proyecto de Acondicionamiento del Claustro del Castillo Calatravo de Alcañiz para la Restauración de su decoración mural” 2001.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 5275-4, “Sustitución de cubiertas de la iglesia y claustro” 2003.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 5389, “Proyectos de rehabilitación de las murallas”.

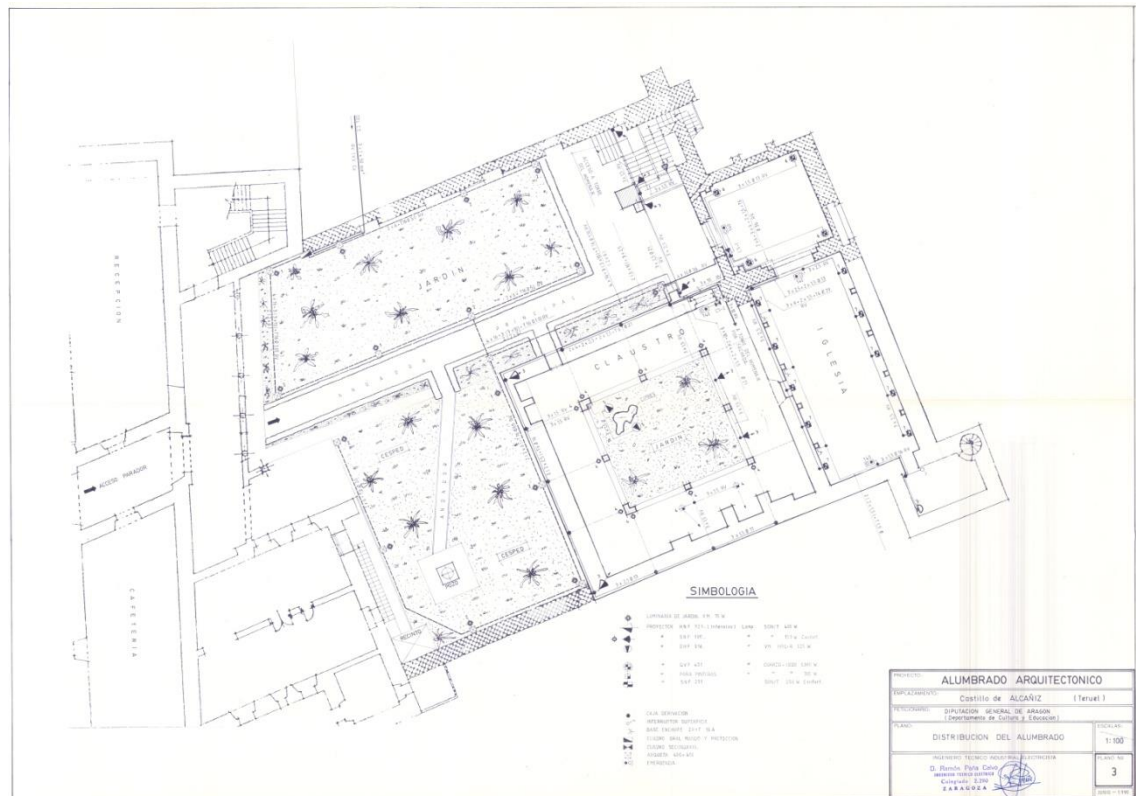
Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 5390, “Proyectos de rehabilitación de las murallas”.

Archivo Municipal de Alcañiz [A.M.A.L] Signatura 5391, “Proyectos de rehabilitación de las murallas”.

Archivo Fotográfico Paco Climent ,CAMCBA.

Anexos.

1. Plano del castillo.



2. El Castillo Calatravo de Alcañiz en la Edad Media.

Los castillos medievales poseen unas funciones muy marcadas, evidentemente la protección no tanto respecto a fronteras o puntos estratégicos sino de las poblaciones agrupadas a su alrededor, que suponía un coste elevado para dichas aldeas. También el control social ejercido por estos guerreros atrincherados en los castillos sobre los campesinos, los castillos custodian los bienes que dichos campesinos entregan como pago (vino, trigo o dinero entre otras). Y por último funciones simbólicas como es la notoria presencia de los castillos encabezando la villa, evidenciando de manera constante la hegemonía social de los señores sobre los vasallos.

En cuanto al Castillo de Alcañiz, la primera noticia data de 1157⁵⁰, inmediatamente después de su conquista, sabemos es probable que el núcleo musulmán estuviera fortificado pero la falta de restos arqueológicos parece confirmar que no se encontraba en el mismo emplazamiento que el Alcañiz medieval y actual. A partir de este momento el castillo pasa a ser el eje central de una población fronteriza con el mundo musulmán durante más de medio siglo cumpliendo una labor defensiva pero siendo también núcleo del poder de la villa y de la región.

Desde 1179 Alfonso II hace entrega tanto de la villa como del castillo a la orden Calatrava⁵¹, siendo muy probable que entre 1190 y 1210 se iniciase la edificación de la fase más antigua del castillo que ha llegado a nuestros días. Posiblemente esta sustituyese a una edificación más precaria de mitad del siglo XII.

El castillo fue un claro símbolo del poder de la orden sobre los bajoaragoneses. A lo largo de 1283 hubo alcañizanos que lo asaltaron hiriendo y matando a varios frailes, además de saquear otros bienes de la orden, por lo que fueron condenados por el Justicia de Aragón a pagar los daños en el doble de su valor, lo cual hizo que la resistencia se prolongase hasta 1284 firmando una pacificación por la que aceptaban pagar una gran cantidad de dinero a la orden.

Según Carlos Laliena Corbera⁵² fue a principios del siglo XIV cuando García López de Padilla mandó construir la torre del Homenaje y mejorar el aspecto palaciego del Castillo. Mientras según Jordi Rovira y Angels Casanovas, “en la segunda mitad del siglo XIII y en fecha indeterminada, los calatravos toman la decisión de ampliar el

⁵⁰ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas murales medievales del Castillo Calatravo de Alcañiz*, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014, pp.1.

⁵¹ Anexo 3, La comanda mayor de Alcañiz.

⁵² LALIENA CORBERO, C., “El Castillo de Alcañiz en la Edad Media” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El cerro de Pui Pinos y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Al-Qannis, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1993, pp. 10.

núcleo central religioso/conventual/palaciego con el añadido de una torre del Homenaje con tres pisos levantada sobre el primigenio atrio”⁵³.

Desde el segundo tercio del siglo XIV se producen desacuerdos con la sede central castellana y los reyes hacen lo posible por desestabilizar al convento calatravo, esto lleva a un desprestigio, empobrecimiento y progresiva desvinculación de los vasallos alcañizanos respecto a la Orden. En 1321 la milicia concejil asedia el castillo con el objetivo de forzar la entrega del comendador, quien estaba acusado de haber asesinado a un juez real. Mientras de nuevo en 1352 los alcañizanos toman militarmente el castillo por encargo del rey, quien estaba enfrentado con el maestre de la Orden. Los monarcas siempre restituían el castillo a los calatravos, pero la relación entre alcañizanos y comendadores se hacía más distante.

En la segunda mitad del XIV hubo intentos por mantener y mejorar los muros de la villa y la fortaleza debido a la larga guerra con Castilla pero existen trabas para que esto sea posible por parte de los aldeanos y los señores no disponen de ingresos suficientes para llevarlos a cabo. A principios del siglo XV Martín I exige al comendador una elevada cifra cada año para evitar su deterioro. Todo ello llevará a una decadencia produciendo un declive en las funciones sociales del castillo que comenzaba a ser incomodo como residencia y caro de sostener, no dando otra opción que su progresivo abandono, pues su fundamento de dominio social ahora recae en la monarquía hispánica convirtiéndose el castillo en un monumento para una ciudad que experimenta un renacimiento urbano, económico y social.

⁵³ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas murales medievales del Castillo Calatravo de Alcañiz*, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014, pp.1-2.

3. La comanda mayor de Alcañiz.

La orden militar de Calatrava es una de las cuatro grandes órdenes militares que nacen en el siglo XII en España para la reconquista cristiana. En territorio aragonés ya habían trabajado para la reconquista Templarios y Hospitalarios, a los que en 1179 se suma la Orden de Calatrava.

Como nos indica M Carmen Lacarra “En efecto en marzo de 1179, Alfonso II de Aragón, donaba Domino Deo et fratribus de calatrava (...) ad defensionem et exaltacionem Christianitatis et oppressionem paganorum (...) castrum et villam de Alchaniz, en la persona del maestre Martín Pedriz, y de sus “hermanos” Sancho Pedriz y Furtado”⁵⁴.

La orden Calatrava se sumaba así a la defensa de la línea fronteriza cristiana, donde ya actuaban otras órdenes militares. Alcañiz fue la base de operaciones de los caballeros calatravos tanto en la conquista de Mallorca como en la del reino de Valencia. De hecho, la toma de decisión de la conquista del reino de Valencia se realizó en el castillo calatravo de Alcañiz, estando presentes Jaime I y el noble aragonés Blasco de Alagón. Esta reunión y el protagonismo de la orden en dicha enmienda explican la representación de escenas de la misma en la planta noble de la Torre del Homenaje como veremos detalladamente más adelante.

La orden Calatrava se regía por la del Císter bajo la tutela de la abadía francesa de Morimond. Los *Freyres*⁵⁵ se dividían en estrictamente militares y clérigos. A finales del siglo XII el maestre general de la orden nombró a un comendador para estar al frente de Alcañiz cuya obligación era mantener 12 *freires* de los que al menos 6 debían ser caballeros. Por ello a principios del siglo XIII ya se habla de un comendador mayor de Alcañiz⁵⁶ que se encargaría de la gestión de la totalidad de asuntos de la Orden en la Corona de Aragón.

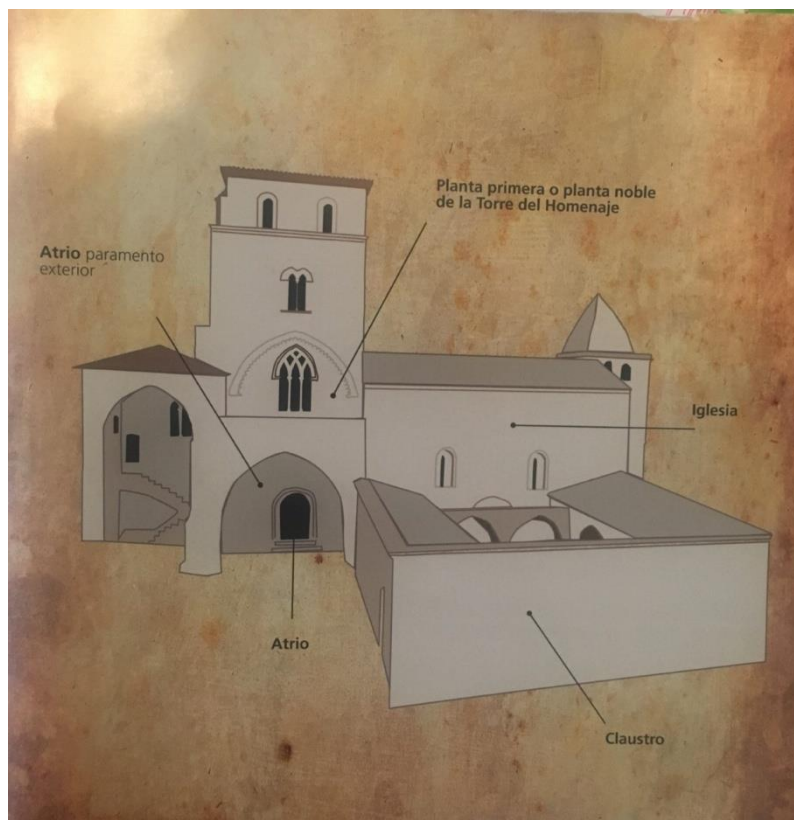
⁵⁴ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz. Restauración 2004*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2004, pp.14.

⁵⁵ Freire: Cabellero profeso o sacerdote de alguna de las órdenes militares.

⁵⁶ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas murales medievales del Castillo Calatravo de Alcañiz*, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014, pp.2.

Al ser miembros del Císter vestían un hábito blanco con escapulario negro imponiéndoseles más adelante la cruz flordelisada negra o roja dependiendo de la época. El comendador mayor de Alcañiz debía mostrar por supuesto acatamiento y obediencia a la sede central calatrava. Los calatravos de Alcañiz estuvieron muy controlados por los monarcas aragoneses que tenían el interés de sumar sus contingentes militares a los reales en sus expediciones. Esto nos explica las diferencias que existían entre la orden y la villa apoyada por los monarcas que desarrollábamos en el apartado anterior.

4. Partes del castillo medieval.



5. Las siete doncellas.

El primer grupo de doncellas, a la izquierda, aparece enmarcado en un ventanal polilobulado ficticio situado sobre un lienzo almenado del castillo representado justo en la zona inferior. De las tres figuras que conforman este primer grupo, destaca la doncella con la mano derecha sobre el pecho y su mano izquierda tendida hacía una doncella que la acompaña y se encuentra a su derecha. A la derecha de estos personajes femeninos encontramos el segundo grupo de doncellas formado por cuatro damas de tamaño reducido y que asoman por amplios ventanales en la fachada de un castillo. Su figura principal es una dama que aparece tocada y cubierta con un manto saludando con su mano derecha. La doncella situada a su derecha de larga melena aparece dirigiéndose hacia la dama principal tratando de conversar, ubicada muy cercana a la clave del arco.



Foto 2. Paramento exterior doncellas, Paco Climent.



Foto 3. Paramento exterior doncellas, Paco Climent.

6. Escena caballeresca.

Apreciamos los restos de un caballero con corona montado en una cabalgadura observando con atención una escena de torneo a pie entre dos contendientes combatiendo a espada. Conservamos mejor el más cercano al personaje tocado con corona, este porta un yelmo y está a punto de recibir un golpe de espada en su hombro⁵⁷. El otro personaje apenas se conserva siendo su elemento más visible la espada que empuña. Dentro de esta composición destacamos la representación de los restos pictóricos de un caballo caído que podría tratarse de la cabalgadura de alguno de los guerreros representados.

⁵⁷ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.23.

7. Encuentro bélico entre tropas musulmanas y cristianas.

El núcleo compositivo no queda situado en el centro sino desplazado a la izquierda del muro (punto de vista del espectador). Esta escena se representa sobre una estructura de rocas, debajo percibimos mal conservado un personaje a caballo inclinado sobre el animal y con la cara mirando hacia el espectador. No porta armadura y va tocado con un papahígo⁵⁸ como protección, a su vez el caballo no presenta ningún arnés de guerra.

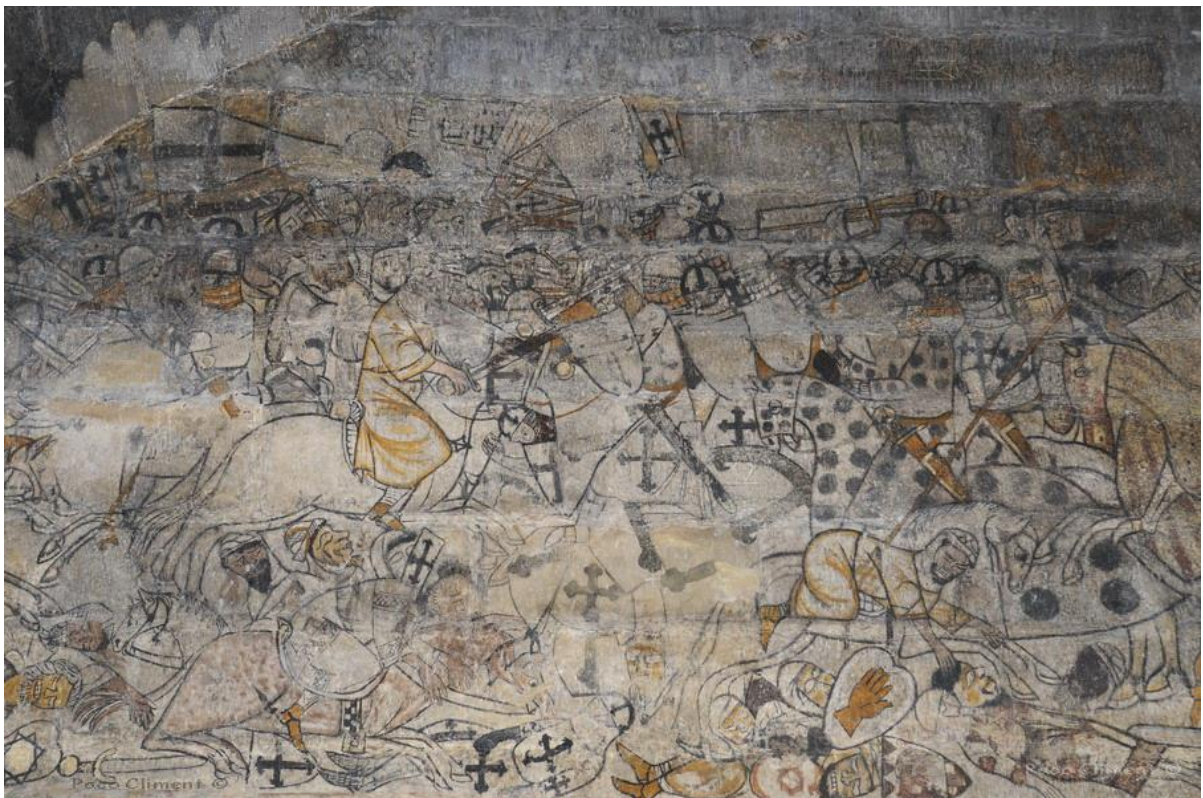


Foto 6. Muro occidental, escena bélica, Paco Climent.

La pérdida pictórica del espacio entre los restos que acabamos de nombrar y la escena principal dificultan establecer una conexión narrativa entre ambos extremos pese a situarse en el mismo registro.

⁵⁸Papahígo:

Especie de montera que puede cubrir toda la cabeza hasta el cuello, salvo los ojos y la nariz, y que se usa para defenderse del frío.

Así, el ochenta por ciento de la superficie restante presenta diferentes fases de una batalla o imágenes que representarían el resultado de diversos episodios sucesivos. El conjunto se dispone en tres planos sucesivos. En el plano inferior aparece el resultado inmediato del enfrentamiento dejando un lecho de cadáveres completos, cuerpos mutilados, armas caídas y un gran número de escudos con señales heráldicas. Es evidente la función de crónica o exaltación bélica, se aprovecha al máximo el soporte para condensar en un impacto visual una sucesión diacrónica de situaciones y espacios.

Dos figuras sintetizan las características de todos los contendientes en este conjunto. A nuestra derecha un caballero cristiano se dirige junto con otro a su derecha hacia la acción, forman parte de las cuatro figuras de jinetes más destacadas del conjunto pese a su deficiente conservación. Uno de estos personajes presenta una sucesión de palos o barras en rojo, según Carmen Lacarra este personaje al portar los palos de Aragón podríamos pensar que el conjunto enaltece uno de los episodios bélicos de la vida de Jaime I (1213-1256), pudiéndose relacionar este conjunto con las pinturas de la Torre del Homenaje. El jinete cristiano que le acompaña muestra en las gualdrapas del caballo, la sobreveste y el escudo, unos roeles que corresponden probablemente a un Alagón⁵⁹.

Las otras dos imágenes de jinetes importantes corresponden a guerreros islámicos que muestran mayor viveza y movilidad que los cristianos. Esto evidencia el papel que cumplen en la crónica y como carecen del encorsetamiento iconográfico al que sí obedecen las representaciones de guerreros cristianos.

El cronista quiso evidenciar la distinta técnica de combate que presentan ambos con formaciones menos densas y más movibles, pero también mostrar el resultado inmediato del enfrentamiento enseñando el quebrantamiento de las líneas de los jinetes islámicos por parte del ejército cristiano. Así se muestra cómo las huestes cristianas han penetrado profundamente las líneas de sus adversarios, a través del recurso de insertar jinetes cristianos casi hasta el otro extremo del conjunto intercalados con jinetes musulmanes que cabalgan en la dirección opuesta. Para ello el artista hace uso de una multiplicación intencionada de cabezas cristianas fácilmente identificables por el uso de casquetes con la cruz de calatrava y a su vez ubica determinados pendones cristianos en

⁵⁹ LACARRA DUCAY, M. C., Estudio histórico, *Las pinturas murales...* op. cit., p. 25.

avanzada profundidad hacía el interior de las líneas musulmanas. Con todo ello nos transmite la sensación de presenciar el inicio de una derrota sarracena y por ende de la victoria final cristiana.

El autor de las pinturas representó un gran número de cadáveres del bando islámico, yacentes o cayendo como el jinete que cae de su cabalgadura y está representada a la izquierda de nuestro teórico centro de la composición, o el otro jinete musulmán de similares características representado claramente abatido por una lanza. El número de musulmanes abatidos es palpablemente superior al de cristianos, lo cual nos lleva a destacar el recurso efectivista para la diferenciación de la faz de los vivos y los muertos. A los vivos se les representa con ojos pequeños pero abiertos de forma vivaz, mientras los difuntos aparecen con los párpados cerrados y una variada gama de expresiones de dolor. Además, la representación de armas fragmentadas y abandonadas que nos transmiten la idea de derrota de las tropas islámicas que han sido estudiadas de manera detallada por J. Rovira y A. Casanovas, quienes han analizado además los aspectos tácticos que de él se desprenden⁶⁰.

Podemos decir que hay un interés iconográfico por representar tipos físicos y elementos que permitan distinguir las características morfológicas de los combatientes, especialmente en el caso de las tropas islámicas vemos que se les representa con ojos almendrados, narices prominentes, barbas abundantes, cabellos rizados e incluso distinto tratamiento pictórico buscando representar los distintos tipos de tez.

En el tercer nivel, el superior de este registro, se representan apretadas filas de cabezas que apenas sobresalen de los escudos que las protegen, sobre ellas aparecen enseñas, astas de lanzas y la repetición de la cruz de Calatrava, con lo que ensalza a los miembros de la orden de Calatrava en la lucha contra el infiel. También vemos un intento a partir de las mismas de conseguir una cierta perspectiva y profundidad plástica tratándose de la zona más alejada visualmente para el posible espectador.

⁶⁰ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.7-9.

8. “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”

La leyenda tiene un carácter moralizante, trata de tres jóvenes aristócratas que se encuentran de pronto con tres cadáveres que les advierten de la fragilidad de la vida y la vanidad de las cosas terrenas recomendándoles que sigan a Cristo para gozar de la salvación eterna. Se difunde desde la segunda mitad del siglo XIII en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y España; alcanzando su mayor desarrollo en el siglo XIV.

En este caso las tres figuras aparecen coronadas montadas a caballo y separadas por árboles, lo que las situaría en un hipotético bosque. Las cabalgaduras están representadas de perfil y parecen ir al paso, no al trote. La primera figura, va cubierta con ricas vestiduras que presentan una cenefa horizontal en el extremo inferior y en su cuello abundantes pliegues de coloración ocre. Va tocado con una corona y tiene el torso doblado, es decir visto de frente, y la cabeza ladeada. Su mano izquierda queda levantada así como su antebrazo en actitud de saludo, mientras su mano derecha cuelga hacía abajo con su brazo extendido. Bajo la cabalgadura aparece caminando en la misma dirección un perro de caza.

Un árbol la separa de la siguiente figura, que también porta una corona, pero en este caso lamentablemente no se conserva prácticamente su cabalgadura. Su cabeza aparece ladeada y vemos como con su mano izquierda sujeta las riendas mientras con su brazo derecho y la palma de la mano abierta mirando hacia el espectador deja caer un precioso guante perfilado en negro, de color rosado y con rico ornado. En este caso sus vestimentas constan de una túnica inferior ajustada al cuerpo de cuello semirrecto y un manto cruzado sobre el pecho que presenta una decoración a damero de triángulos rojos.

Las cabalgaduras de ambos personajes presentan una decoración diferente, el primero a la izquierda palos y el segundo losanges negros y blancos, en cuanto a la del tercer caballero no se ha conservado.

Del tercer caballero se conserva tan solo un cincuenta por ciento debido a la apertura de una puerta de arco de medio punto que se abrió posteriormente. Aparece coronado y con la cabeza ladeada, su mano derecha aparece alzada en posición de saludo mientras la izquierda reposa sobre su falda sujetando las riendas del caballo. El personaje presenta una larga melena de cabellos ondulados y va vestido con un manto rojizo abrochado sobre el pecho. De la cabalgadura solo conseguimos apreciar bien parte de la cabeza y las crines. Finalmente en el eje superior de la puerta de arco de medio punto aparece representado un esqueleto visto de perfil que mira hacía los nobles, al que le siguen otros dos que casi no se conservan y van ataviados con capa; el primero fue perfilado en negro y ocre.

Este modelo correspondería con la idea de que dichos caballeros pertenecen a la realeza, por ello portan coronas, y temblarían de miedo ante la visión de los tres esqueletos soltando por ello el primero al perro de caza, el segundo dejaría caer su guante y el tercero (peor conservado) habría dejado libre a su halcón. Los tres muertos también estarían coronados y evocarían la imagen de lo que pronto serán los vivos. El mal estado de conservación del conjunto impide apreciar con claridad la escena.



Foto 8. La leyenda de los tres vivos y los tres muertos, Paco Climent.



Foto 9. La leyenda de los tres vivos y los tres muertos, Paco Climent.

9. Calvario.

Esta figura central divide el espacio en dos partes en las que encontramos diversos protagonistas. En la parte izquierda aparecen cuatro personajes, dos de ellos en primer plano nimbados visten túnicas largas con abundantes pliegues. El más cercano a Jesús le ayuda a sostener la cruz, podría tratarse de la imagen de la Virgen y Juan Evangelista, la cabeza de Jesús parece dirigirse inclinada hacia estos personajes. Los otros dos personajes, solo uno se distingue fácilmente, visten habito blanco de la orden de Calatrava y aparecen arrodillados rezando; uno de ellos podría estar señalando con su mano derecha a Jesús. A la derecha un grupo de cinco figuras de las que dos sobresalen representarían a sayones y soldados, uno de ellos porta la trompeta para anunciar su presencia y otro tenazas y clavos anunciando la Pasión.



Foto 12. Imagen del registro superior y registro segundo, Paco Climent.

10. Crucifixión.

La iconografía sigue los modelos de pinturas y miniaturas del siglo XIV. Aparece Cristo crucificado con el torso desnudo y encorvado hacia la izquierda, con brazos extendidos y manos abiertas clavadas en los maderos. Su mala conservación impide advertir si primigeniamente encontraríamos un *titulus*. Porta un *perizonium* que cuelga en su costado izquierdo y está decorado con una guirnalda en sus bordes arrojando las piernas entrecruzadas de Cristo cuyos pies, uno encima del otro, se clavan en la cruz con un enorme clavo.

Los personajes que flanquean la cruz siguen la ley de simetría. A la derecha las tres Marías, en el centro la madre con cabeza inclinada y actitud de sollozo sostenida por sus dos acompañantes, y a la izquierda del crucificado destaca la figura de San Juan con gesto doliente sosteniendo un libro frente a figuras de soldados contemplando a Cristo más alejados. A los pies de la cruz dos pequeñas figuras representan a los donantes de la orden Calatrava reconocibles por sus hábitos blancos y escapulario negro, uno de ellos aparece tonsurado.

11. Santa Cena.

Destaca Judas en el lado opuesto de la mesa a diferencia del resto de comensales representado en menor tamaño y nimbado porque aún no había perpetrado su traición y en actitud de robar un pescado, aludiendo simbólicamente a su futura traición. El resto de apóstoles aparecen en igual número a cada lado de Jesús mientras comen, beben y hablan entre sí.

En la mesa hallamos diversos utensilios que se utilizarían en la época, entre los alimentos distinguimos pan, vino y pescado cuya representación iconográfica se acerca a concepciones románicas que distan del concepto de banquete que se tenía en la baja Edad Media, representado en composiciones de un gótico avanzado.

12. Primer registro Lienzo I Muro sur.

De derecha a izquierda aparecen un gran número de tiendas de cubierta cónica con la cruz de la Orden Calatrava sobre las cuales se pintó un denso grupo de jinetes calatravos que se dirigen en dirección opuesta a la ciudad. Todo esto coronado con lo que parece un pendón con la cruz de la orden.

Un árbol separa este conjunto con la ciudad amurallada representada a su derecha donde se aprecian torres, muros almenados y un campanario. Tras ella existe una visible montaña sobre la que sitúa el artista un castillo almenado y con matacanes. Sobre la ciudad ondea el pendón con las armas de Castilla. Una superficie acuosa de trazos ondulantes horizontales aparece entre el límite de la ciudad y el campamento, tratándose posiblemente de un foso. A la derecha de este conjunto aparece un monte con vegetación.



Foto 20. Lienzo I, Paco Climent.

Prosigue el registro con la representación de otra ciudad separada de este monte arbolado por líneas de agua, en la que destaca una probable construcción religiosa; está vez aparece un estandarte rectangular portando las barras de la corona aragonesa. El resto del lienzo en este registro apenas conserva la decoración mural original, aunque posiblemente aparecía otro ejercito desfilando en dirección opuesta al ejercito calatravo.

Existen varias hipótesis sobre que escenas podrían estarse representando entre las que destacan las propuestas por Carlos Cid, pero es cierto que no sabemos si se trata de la representación de un solo acontecimiento, o si son independientes uno del otro; cabe señalar que la heráldica no se formaliza hasta avanzado el siglo XV siendo posible que el artista no fuese experto en la materia.

Las hipótesis de Carlos Cid son: la primera, que se trate de la sublevación de Albarracín (Teruel) en 1220 rechazada por su temprana cronología, la segunda las vistas de Alcaraz (Albacete) habidas en 1265 antes de la toma de Murcia por Jaime I, la tercera la toma de la ciudad de Murcia de 1266 y la cuarta, por la que se inclina, sería la estancia de Jaime I en Burgos en 1269 para el casamiento de su nieto Fernando con la hija del rey de Francia.

13. “El salvaje y la doncella”

La figura predominante tiene aspecto antropomorfo pues presenta rasgos raciales no alejados de la población europea, mientras su cuerpo deja entrever una morfología animalística con rasgos felinos de grueso y abundante pelaje, su rostro es afinado, de ojos grandes, nariz larga y boca amplia que parece esbozar una media sonrisa, confiriéndole una expresión expectante o irónica. Su faz y mirada no se dirigen a la doncella a la cual sujeta fuertemente con su mano izquierda apretando la muñeca del brazo derecho de la doncella. Esta está ricamente ataviada, y largos y ondulantes cabellos semirrecogidos. Completa la escena restos de un abundante bosque a la izquierda de la figura antropomórfica.



Foto 22. La bestia y la doncella, Paco Climent.

En el otro lado del ventanal se conserva muy deteriorada la figura de un jinete a galope con un notable árbol de fondo, que está relacionado con la representación anterior. Para la sociedad medieval el salvaje, símbolo pagano ligado al placer y amor carnal, raptaba a doncellas para poseerlas en un lugar apartado y un caballero protector de la dama debía acudir al rescate superando no pocos peligros.

14. Primer registro, Lienzo III, Arco I, cara sur.

El grupo está parado, en formación, pero los jinetes expectantes dirigen su mirada hacia el núcleo de la composición. Las figuras se relacionan entre sí, parecen conversar. Cuatro personajes destacan precediendo la acción, de entre estos el caballero principal que estaría en movimiento luce vestiduras y gualdrapas con las barras de Aragón saludando con su mano izquierda. A este personaje le preceden tres caballeros a pie que acompañan a los dos personajes centrales que se encuentran representados en la cúspide del arco. Ambos personajes en la cúspide se abrazan a modo de pacto o reconciliación, ataviados con arnés, luciendo el situado a la derecha una corona tras el cual encontramos otros dos personajes a pie con los brazos extendidos y las manos alzadas en actitud de salutación. Posiblemente estos últimos precedían un registro similar que no ha llegado hasta nuestros días.

15. Mensario.

Ascendiendo por el registro encontramos la iconografía del mes de marzo, donde aparece una figura con la cabeza inclinada hacia delante con un papahígo (prenda de uso rural), tras él cuelga una cantimplora que se relaciona con las labores al aire libre. Continúa con la representación del mes de abril, personificado en una joven vestida con una sencilla túnica y los brazos semi-levantados sosteniendo lirios. Más arriba el mes de mayo, con un noble coronado a caballo con una mano sujeta las riendas portando con la otra un halcón, y el mes de junio con un joven segando acompañado por la cantimplora de fondo.

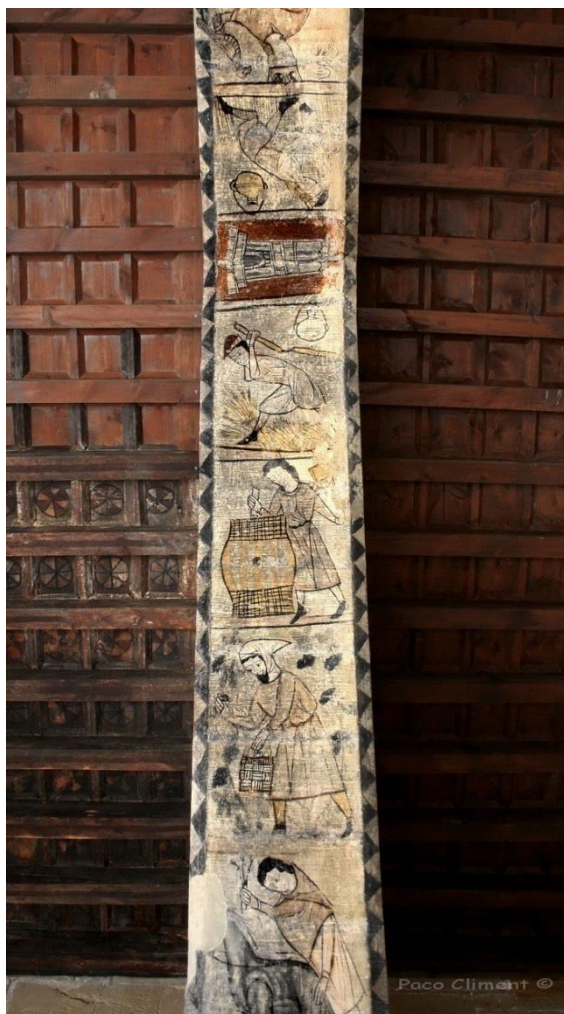


Foto 29. Mensolario, Paco Climent.

Continuando por el otro costado del intradós, tras la cartela central con una torre, encontramos el mes de julio con un individuo en su labor de trillar el cereal acompañado por la cantimplora de fondo, prosigue con el mes de agosto con un personaje en actitud de fabricar un gran barril actividad común en muchos países mediterráneos este mes. El mes de septiembre muestra a un joven vendimiando, le sigue el mes de octubre con un personaje realizando labores de labranza. El mes de noviembre representa la matanza del cerdo y por último diciembre con dos personajes celebrando el último mes del año. Esta última peor conservada que el resto.

16. Composición cortesano-caballeresca del Lienzo VIII, Muro oeste.

Sobre el eje del arco de medio punto de la puerta de acceso a la planta noble encontramos los restos (parte inferior de su cuerpo y cabalgadura) de un caballero que se aleja a galope en dirección sur. A su derecha se representó un magnífico complejo palaciego protegido por muros almenados, presenta grandes ventanales trilobulados y aparece en él una larga tribuna tripartita por tres grandes arcos trilobulados sostenidos por finas columnas en cada uno de los cuales se representa una doncella sentada de cabellos largos con la cabeza reclinada en señal de tristeza. La doncella situada a la izquierda seca sus lágrimas con los pliegues de su manto mientras las otras dos entrelazan ambas manos sobre su pecho en señal de sufrimiento o plegaria. La composición es gráfica y expresiva, enlazando con la tradición altomedieval multiforme de representaciones amatorio-caballerescas.



Foto 30. Caballero, Paco Climent.



17. Primer registro Lienzo V, Arco II, cara sur.

Las escenas comienzan con tropas compactas que siguen a los caballeros representativos de linajes, que no muestran elementos diferenciadores, pero el autor coloca sobre sus cabezas un bosque de enseñas rectangulares con diversas armas destacando entre ellas las cuatro barras.

Un árbol representado sirve de elemento separador de la siguiente escena formada por un grupo de caballeros que cubren su cabeza con casquetes luciendo enseñas en sus sobreseñales y gualdrapas de los caballos. Se posicionan las figuras a modo de desfile, destacando una figura que nos sirve de eje central con armas de las cuatro barras y que el resto de personajes se dispondrían en su misma posición, el resto de figuras llevan armas de linajes ya mencionados como los Luna. A esta escena precede la de otra hueste que continua hasta el centro del arco con un árbol de nuevo como elemento limitador. Esta hueste está formada por una docena de individuos destacando un personaje con el emblema de la corneja que gira cuerpo y cabeza saludando al caballero barrado con el brazo levantado.

Sobre las dovelas centrales tras el segundo árbol delimitador, se encuentra un grupo de caballeros dirigiéndose hacia la derecha donde habría representado un campamento. Los caballeros lucen diferentes emblemas heráldicos⁶¹. Bajo el campamento se representa a un grupo de figuras hasta el friso delimitador del arco decorado con triángulos, constatándose aquí una voluntad de realismo y cotidianidad en la representación a través del detalle.

18. Archivo Mas.

Debido a los derechos sobre las imágenes del Archivo Adolf Mas son consultables sus imágenes en la publicación Al-Qannis de 1995 coordinada por Jose Antonio Benavente Serrano en el capítulo realizado por J. Rovira y A. Casanovas⁶². Dichas imágenes nos permiten conocer el estado de las pinturas antes de ser intervenidas.

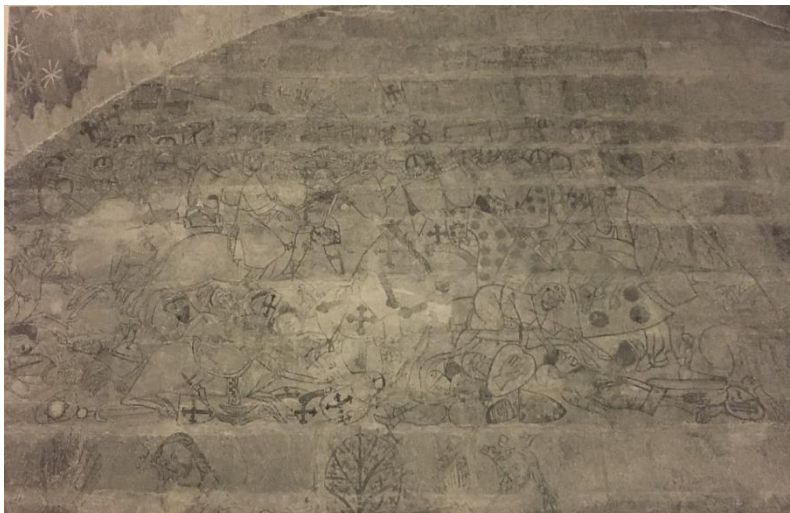


Foto . Paramento oeste del atrio. Registro superior. Combate entre musulmanes y cristianos (foto F.J. Saáenz)

⁶¹ ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., *Las pinturas...* op.cit., p.46-47.

⁶² ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, A., “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz” en Benavente Serrano, J.A. (coord.) *El castillo de Alcañiz, Al-Qannis*, Instituto de Estudios Turolenses, Taller de Arqueología, Zaragoza, 1995, pp. 369-426.

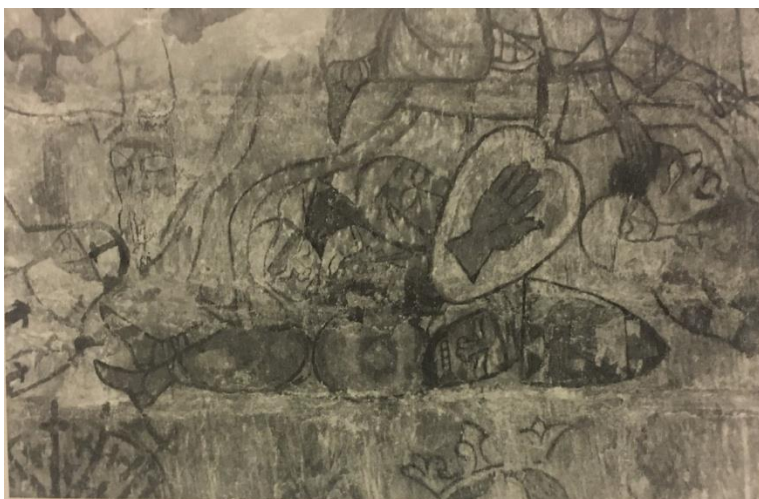


Foto. Paramento oeste del atrio. Registro superior. Combate entre musulmanes y cristianos. Detalle de los caballeros caídos (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

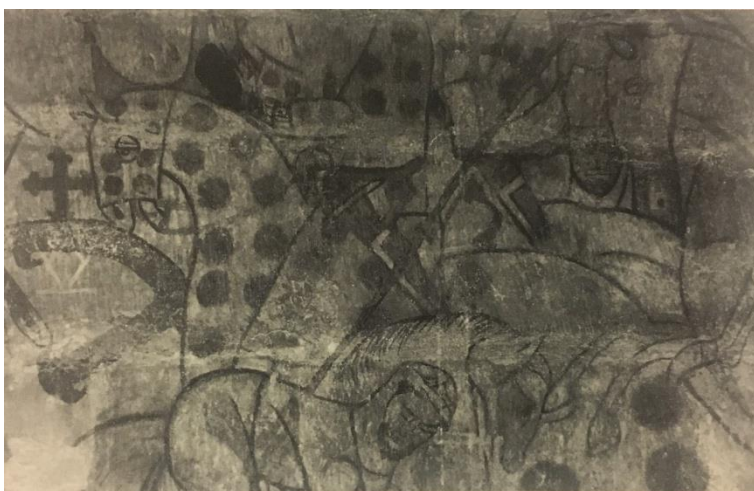


Foto. Paramento oeste del atrio. Combate entre musulmanes y cristianos. Detalle del caballero cristiano que porta una daga o cuchillo al cinto (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

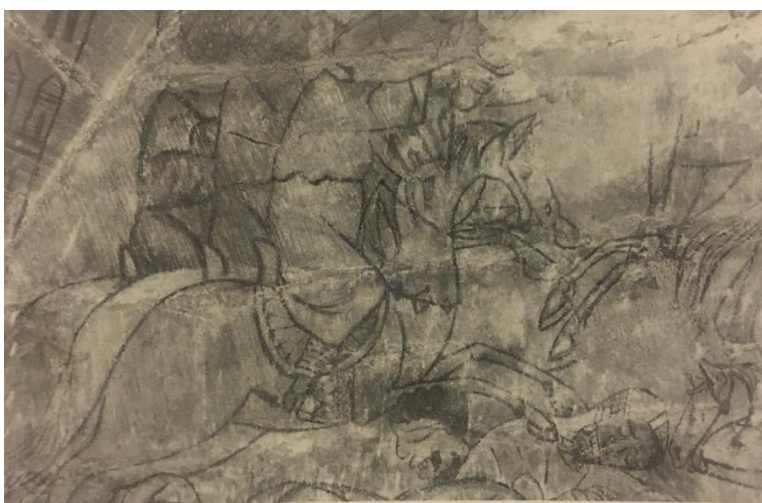


Foto. Paramento oeste del atrio. Detalle de un combatiente musulman (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

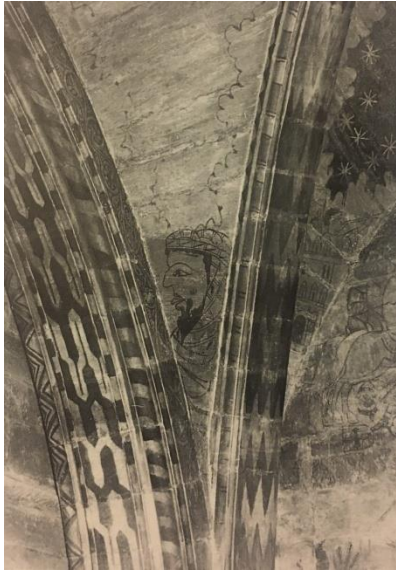


Foto. Plementería de la bóveda del atrio. Figura burlesca (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto. Paramento oeste del atrio. "El encuentro entre los tres Vivos y los tres Muertos" (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto. Paramento oeste del atrio. La Visitación (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

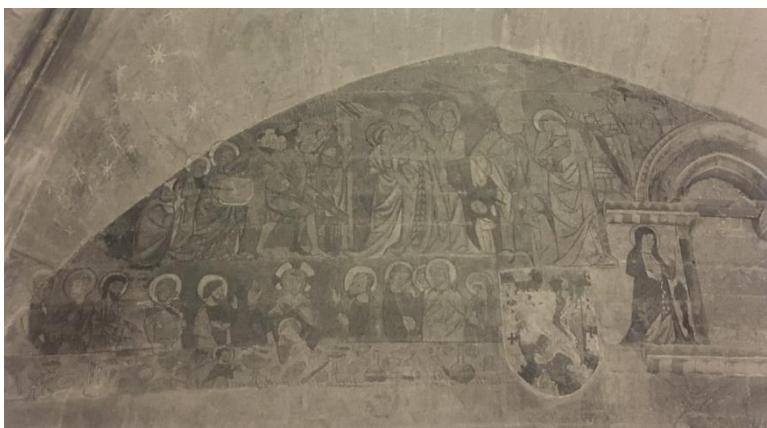


Foto. Paramento norte del atrio. Ciclo de la Pasión (foto F.J. Sáenz).



Foto. Paramento norte del atrio. Ciclo de la Pasión (foto F.J. Sáenz).



Foto. Paramento norte del atrio. La Santa Cena (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto. Paramento norte del atrio. La Anunciación (foto F.J. Sáenz).



Foto Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final. Detalle del Pantocrator (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final (foto F.J. Sáenz).



Foto Fachada de la primitiva iglesia. Ciclo del Juicio Final (foto Archivo Mas).



Foto Claustro. Arcángel San Miguel (foto Archivo Mas).



Foto Claustro. Crucifixión (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, registro primero (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, registro segundo (foto Archivo Mas).

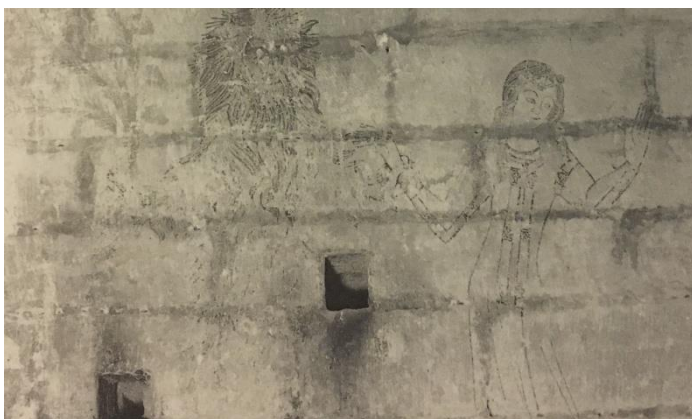


Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, registro tercero (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, Intradós izquierdo, hoy desaparecida (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Paramento sur, Intradós, Hoy en el Ayuntamiento de Alcañiz (foto Archivo Mas).

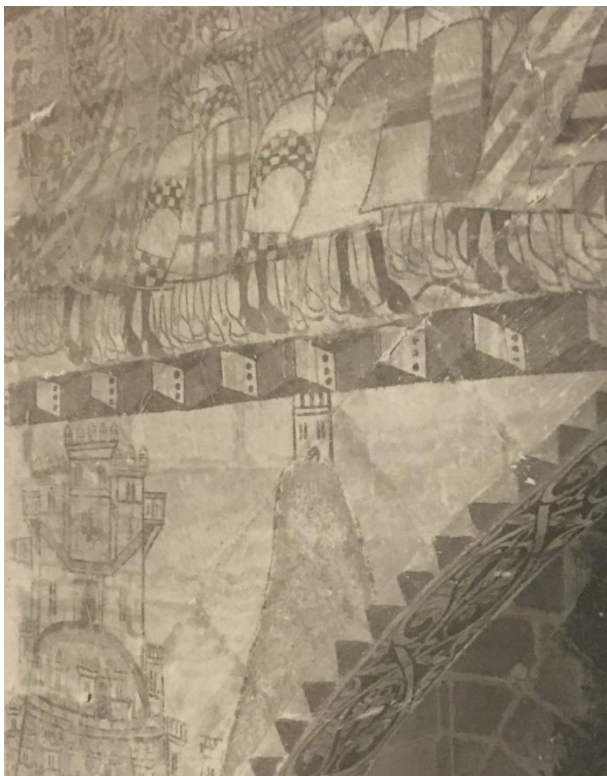


Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco primero, cara sur (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco primero, cara sur (foto Archivo Mas).

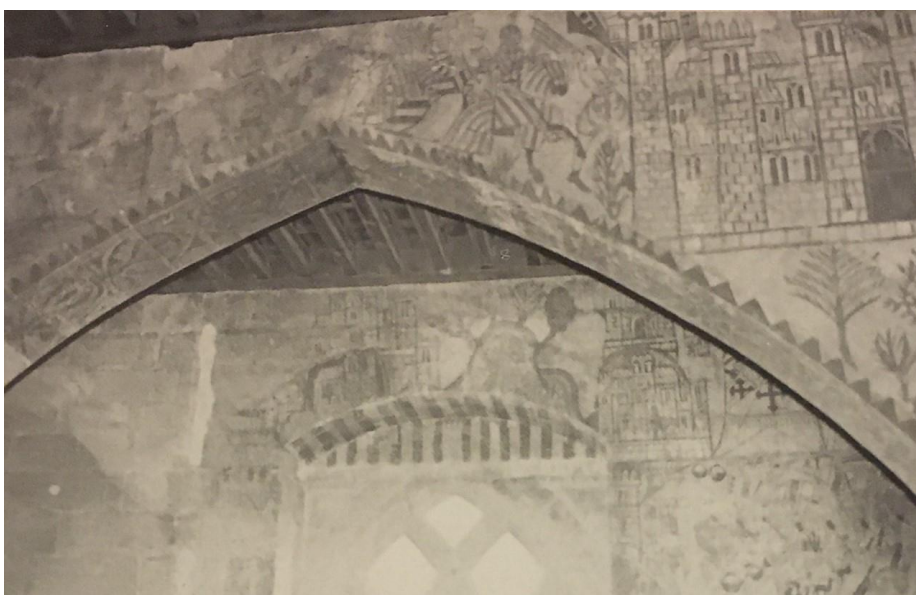


Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco primero, cara norte (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco primero, cara norte (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

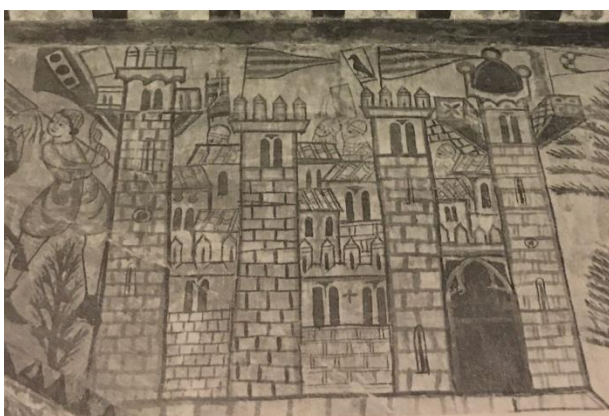


Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco primero, cara norte (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur (foto Archivo Mas).

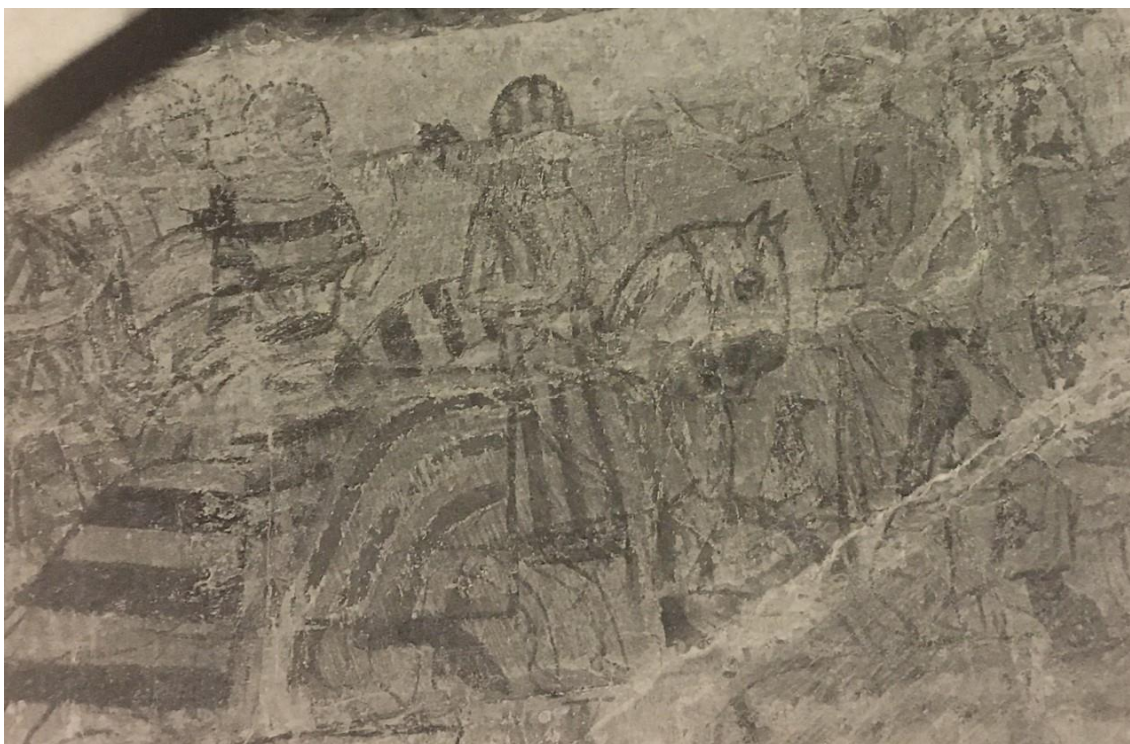


Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Arco segundo, cara sur. Campamento (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Intradós del arco segundo. Mensario (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Mensario 1. De arriba abajo: junio, mayo y abril. 2. Agosto, septiembre y octubre. 3. Octubre, noviembre y diciembre (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Muro oeste o de acceso (foto Archivo Mas).



Foto Planta noble de la Torre del Homenaje. Muro oeste o de acceso (foto J. Rovira i Port y A. Casanovas i Romeu).

